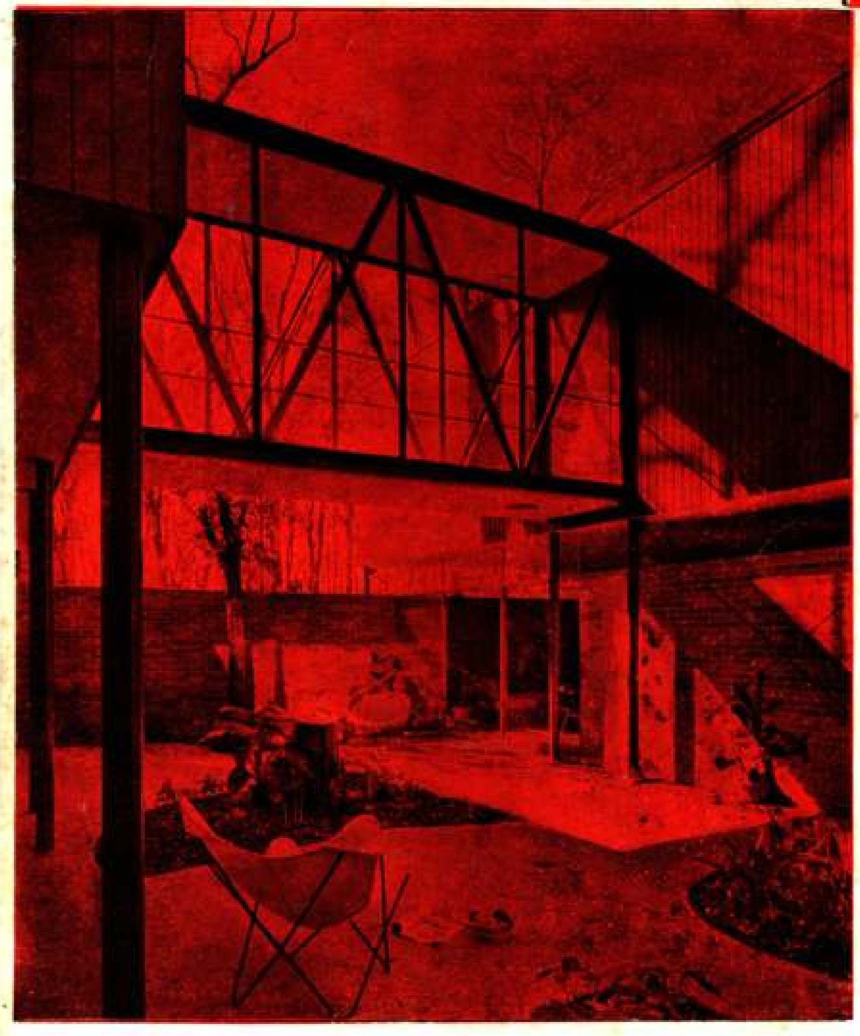
nuestra arquitectura 349

Diciembre de 1958 $ 25.- en todo el país





arquitectura
plástica
urbanismo
decoración

piense en el mañana...



*Si en cada m^2 de construcción, solamente se emplea aproximadamente un metro de caño, la incidencia porcentual en el costo de la obra es tal que no vale la pena buscar economías fáciles. Siga el consejo de su instalador electricista, utilizando Caños y Accesorios **"Silbert"** y **"Silbertmop"**.*

● **Lo que calidad no da, baratura no presta**

FABRICA ARGENTINA DE CAÑOS DE ACERO E INDUSTRIAS ELECTRO METALURGICAS

MAURICIO SILBERT S.A.

ESTABLECIMIENTO FABRIL FUNDADO EN 1909

Solicite folletos



NUESTRA ARQUITECTURA
Diciembre 58 - Año 28 - N° 349
Reg. de la Propiedad Intelectual N° 574.165

Revista mensual editada por:
EDITORIAL CONTEMPORA S. R. L.
Capital $ 102.000.-

Sarmiento 643 - Buenos Aires
Teléfonos: 45 - 1793 y 2575

director: Raúl Julián Birabén

n a

TARIFAS:
en la Argentina:
Ejemplar suelto ...... $ 25.—
Suscripción anual ..... $ 250.—
en el Extranjero:
Ejemplar suelto ...... $ 30.—
Suscripción anual ..... dls. 8.—

distribución en el interior y en el exterior, a cargo de "Distribuidora Triunfo", Lavalle 4024, Bs. Aires.

INDICE

La dirección de "n.a." no se responsabiliza por los juicios emitidos en los artículos firmados que se publican en la revista.

El Hombre diseñó ya un modelo de casa para alojar a los habitantes de la Luna

La Wonder Building Corporation of America presentó hace poco un modelo en pequeño del edificio que la ciencia norteamericana espera transportar y montar en la Luna para abrigar en su interior a los laboratorios y a los sabios lunares norteamericanos. Así se hará, salvo que los rusos lleguen antes y los obligan a alquilar algún horrible edificio monumenumental.

Esta construcción lunar que se presentó en Nueva York sería transportada hacia la luna en piezas separadas. Es una especie de medio cilindro de chapa ondulada de aluminio de una longitud de 102 metros, un diámetro de 48 metros y una altura de 17. Está cerrado en sus extremos por cúpulas de material plástico que llevarán su longitud a los 156 metros.

Hay que proteger a la construcción contra meteoros y tempestades de polvo meteórico interplanetario. Eso se hará con una especie de techo muy ancho y curvado, también de aluminio o quizá de alguna aleación más liviana por encontrarse—, sostenido por soportes metálicos inclinados anclados en el suelo —en este caso no puede decirse "tierra"—.

Este techo protector medirá 138 metros de largo, 114 de ancho y tendrá una altura de 25 metros sobre el suelo.

En el interior del edificio central se instalarán los laboratorios de física, de química y de biología, los observatorios, los alojamientos para el personal, torres de control, talleres de conservavción de materiales y de reparación, estaciones de control climático y demás.

Se le ha puesto nombre. Se llama "Adrián".

Se entrará por cámaras de compresión especiales que serán construídas y constantemente mantenidas a una presión atmosférica equivalente a la presión que hay a 2.500 metros de altura en la Tierra. Las variaciones de temperatura en la Luna van de 100 grados centígrados de día a menos 152 grados durante la noche.

Noche y día duran en la Luna 14 días terrestres, de manera que todo tiene tiempo de calentarse y de enfriarse debidamente.

Se ha previsto que la construcción pueda ser levantada aún en el caso de que el suelo no tenga consistencia para soportar construcciones corrientes. Se cree posible que, por falta de agua y de atmósfera, el suelo sea allí una base de polvo cósmico de enorme profundidad.

Según los constructores, el peso total de esa construcción y de su pantalla sería de unos 24.500 kilogramos —pesada aquí, en la Tierra—. En la Luna, por falta de presión atmosférica y por menos masa, ese peso será mucho menor en relación con la fuerza de los hombres y con la potencia de las máquinas.

Parece que haría falta una flota de 65 a 75 cohetes espaciales para llevar todo el artefacto a su destino, junto con los hombres (¿arquitectos lunares?).

Se ha calculado que los costos de edificación en la Luna, con el método un tanto molesto descripto más arriba, se elevarían a unos 12,50 dólares el metro cuadrado, lo que hace algo muy económico. Transporte de materiales a cargo del propietario. El proyecto de este edificio lunar fué realizado con el concurso del doctor John S. Rinehart, y fué presentado a los especialistas de las fuerzas armadas de los Estados Unidos de América y a la Agencia Federal Espacial. El modelo reducido que se construyó quedará donde está y será utilizado por la Agencia, donde instalará su administración.

Llegará el día en que los arquitectos lunáticos inicien un movimiento artístico-revolucionario tendiente a liberar a la arquitectura lunar de los retrógados y enquilosados cánones terráqueos.

Ampliación de una fábrica de cerámica

Durante el mes en curso entró en funcionamiento una ampliación del establecimiento cerámico Juan Stefani. Se incrementará así, considerablemente, el abastecimiento de productos críticos en la rama de la construcción.

Juan Stefani produce ladrillos huecos de diversas medidas, ladrillos tipo SAP y tejas coloniales.

Kaiser, en Oakland

La organización industrial Kaiser habrá construído, para fines de 1959, un gran edificio para sus oficinas que se complementará con un centro de compras —no visible en fotografías de la maqueta—, restaurante y auditorium en una saliente de los dos primeros pisos y lugares para estacionar 1.200 automóviles. Será el Kaiser Center y estará en Oakland, ciudad de California, a orillas del lago Merritt.

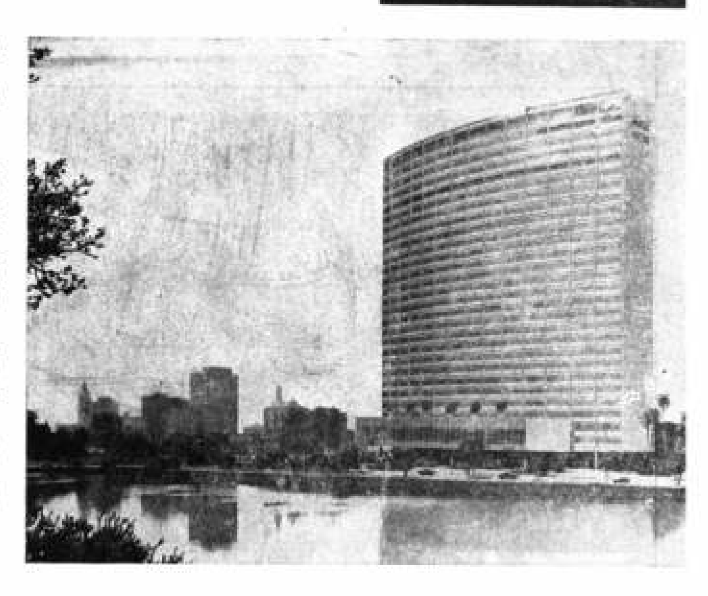
El edificio contará también con un jardín cubierto —combinado con el centro de compras— que tendrá cuatro acres.

El diseño es de la firma **Welton Beckett and ass.**

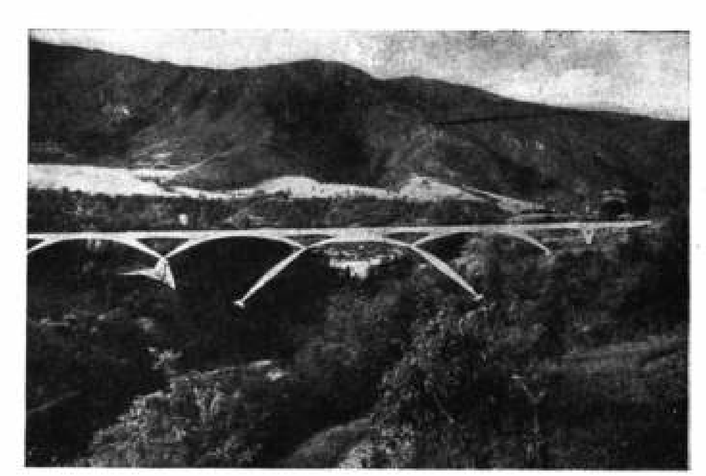
El edificio principal —en curva— será el de las oficinas de la empresa y estará elevado sobre pilotes. Cincuenta compañías afiliadas a la Kaiser tendrá oficinas allí. La capacidad de las oficinas alcanza a 4.500 empleados.

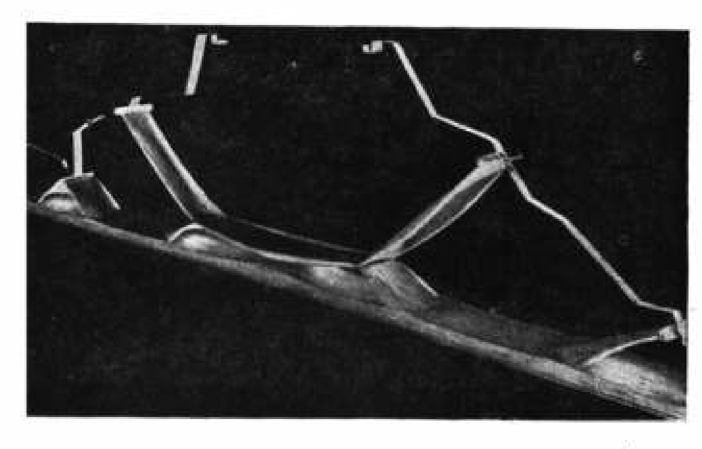
La fachada de los 28 pisos será de vidrio enmarcado en aluminio y contará con aplicaciones de oro anodizado.

El centro de compras se dispondrá a lo largo de dos calles posteriores y su techo completo se transformará en un jardín elevado.



Un puente en Italia

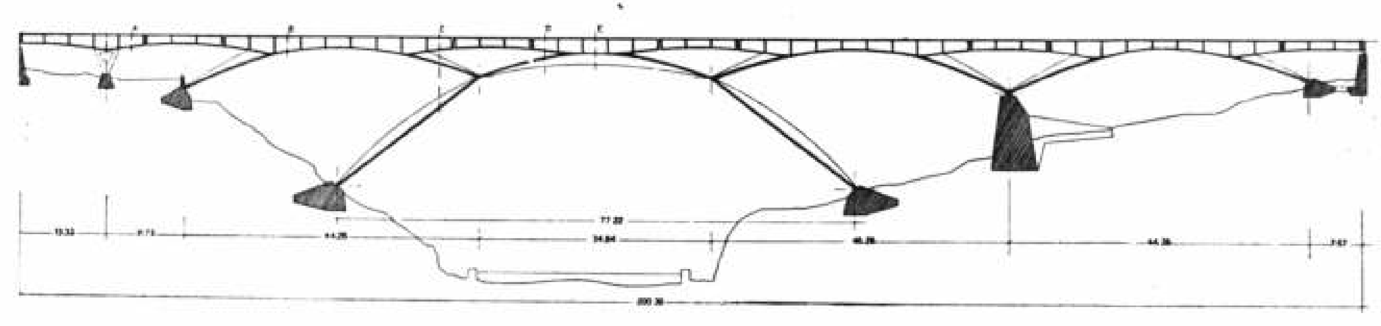


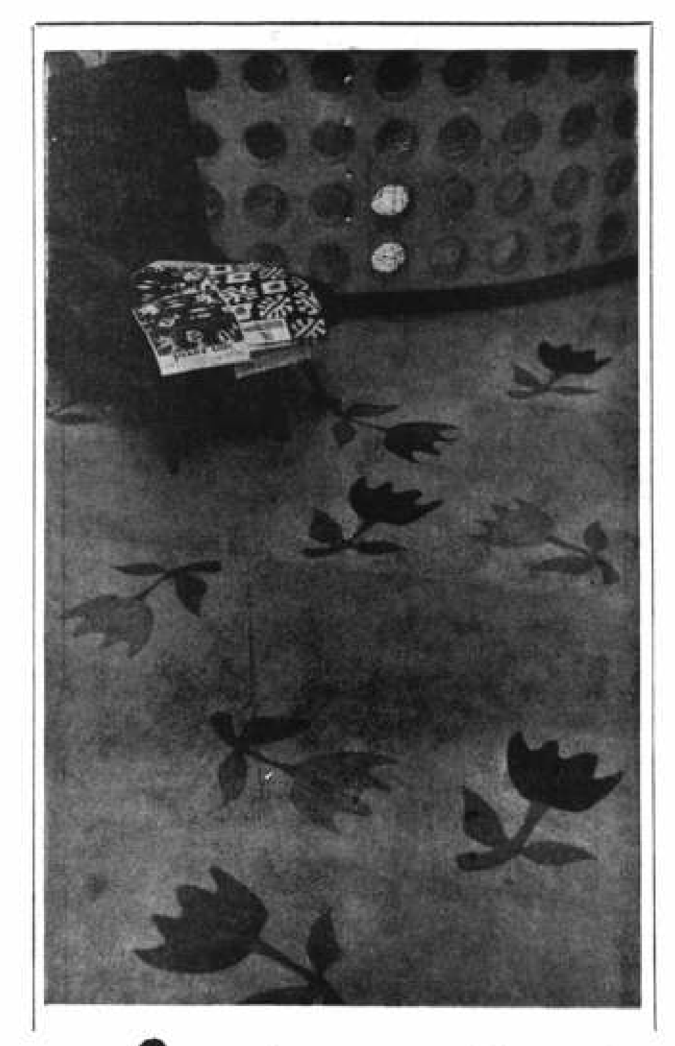




doc. L'architettura

Este puente, proyectado por **Sergio Musmeci** en colaboración con **Sergio Orlandini** y **Antonio Cattáneo**, estará en una carretera próxima a Venecia. Sus bóvedas, muy delgadas, tienen un espesor que varía entre los 35 y 45 centímetros solamente. Sus secciones son curvas para obtener una mayor firmeza. El puente tiene más de 200 metros de largo y su forma armoniza con el panorama circundante.





pisos lan

Pisos graníticos decorativos

NOVEDAD MUNDIAL

Los mosaicos graníticos **Pisos - Lan** de 40 x 40 se fabrican con prensa hidráulica y proceso especial de color. Resistencia, duración y brillo superiores a cualquier otro material similar.

Exposición y venta: MAIPU 881

32 - 9505 - 32 - 7201

HURI

la cocina de las 10 virtudes



1. — **La cocina de construcción más sólida;** armada sobre un esqueleto de acero estampado; construída a base de moderna matricería; totalmente enlozada por fuera y por dentro.
2. — **HIGIENICA.** En 1 minuto se desmonta la plancha, mecheros de plancha y horno, cajón guarda platos y zócalos, dejando un espacio abierto de 48 x 27 cm. que permite pasar trapo y cepillo debajo de la misma.
3. — **HERMOSA.** De líneas modernas, adaptable al gusto y ambiente más exigentes. Funcional. Sin aditamentos de resultados negativos.
4. — **ECONOMICA.** Mecheros de muy alto rendimiento térmico, con pantallas reflectoras, desmontables y...
5. — Llaves automáticas con "seguro" de ingenioso diseño y escala graduada, adaptables de inmediato a la idiosincrasia de cada hogar para mantener siempre el mínimo de consumo.
6. — **HORNO GRANDE APROVECHABLE "DE PUNTA A PUNTA"** con dos sólidas rejillas deslizables y una asadera gigante, enlozada, de 38 x 38 cm. Cocción y dorado perfectos; garantizados.
7. — **GRILL** en el mismo horno, pero más higiénicamente, sin humo; sin olor; **sin engrasar la cocina de arriba a abajo.**
8. — Puerta balanceada de resortes regulables. Aislación de lana de vidrio. Soportes de goma para preservarla de la humedad del piso e infinidad de detalles más.
9. — Un artefacto de gas es tanto mejor cuanto menos nos damos cuenta que existe. "HURI" es de esos, pero...
10. — Por si no fuera suficiente, junto con esta cocina Ud. compra también el Servicio Mecánico "HURI", instalado en su propio local en el centro de la Capital Federal, Sarmiento 2745, casi esq. Pueyrredón, y en el interior por medio de nuestros distribuidores exclusivos.

MODELO 104 - 53

Medidas:

Alto	0,86
Ancho	0,60
Profundidad	0,60

Horno:

Alto	0,35
Ancho	0,41
Profundidad	0,39





RIVA, BALDELLI Y BIONDI

Exposición y Venta:

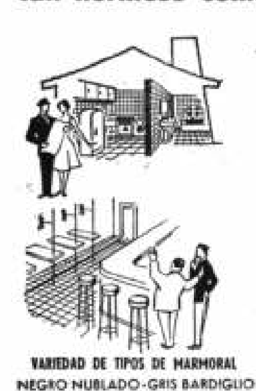
SARMIENTO 2745 — T. E. 62 - 6641/2/3


BIBLIOTECA



Un mosaico...

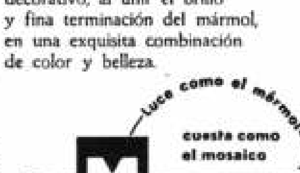
tan hermoso como el mármol!



MARMORAL,
maravillosa sinfonía
de colores, con la delicada
sugerencia del mármol.

En pisos y revestimientos
MARMORAL logra para Ud.
efectos del más alto valor
decorativo, al unir el brillo
y fina terminación del mármol,
en una exquisita combinación
de color y belleza.

VARIEDAD DE TIPOS DE MARMORAL
NEGRO NUBLADO - GRIS BARDIGLIO
BLANCO CARRARA - GRIS VETEADO
ROJO LEVANTO - ROJO DRAGON
VERDE POLCEVERA - VERDE ANTICO
FLOR DE DURAZNO - TRAVERTINO
BRECIA - ETC.



Es un producto Ferrotécnica

• Exposición y Ventas: **CAPITAL:** Maipú 217 - T. E. 30-7914 •
CORDOBA: San Martín 67 - T. E. 6700 • **ROSARIO:** Córdoba 888 Esc. H - T. E. 67723
SALTA Y JUJUY: Rioja 627 (Salta) T. E. 4853

FABRICA DE CORTINAS
ENRROLLABLES DE MADERA

Cortinas Ideal S. R. L.

CAPITAL $ 240.000 m|n. c/l

PERSIANAS PLEGADIZAS
CELOSIAS MIXTAS

*

DOLORES 432 — T. E. 69 - 0933





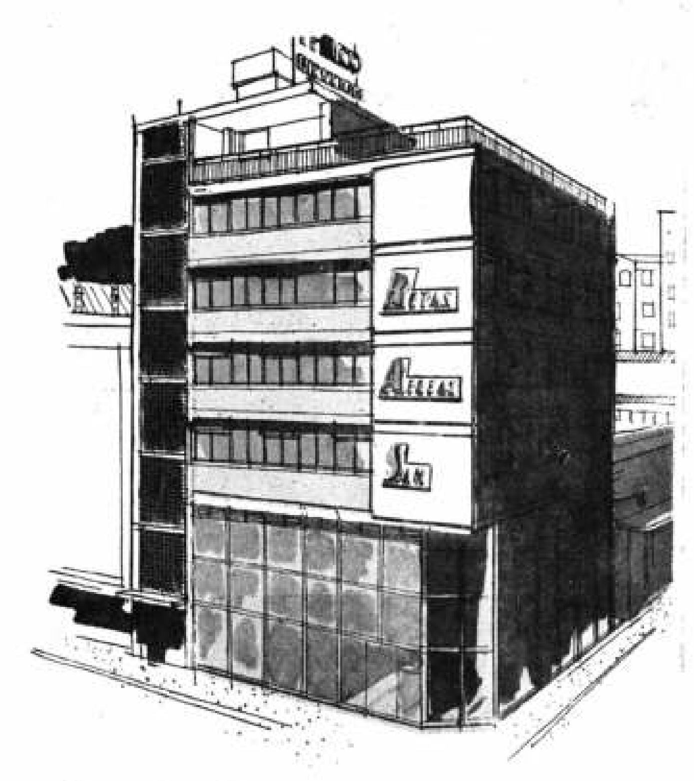
Vidrios Absorbentes de Calor



Otro producto de Pilkington en la Era del Vidrio

Pilkington Brothers Limited, que desde hace 130 años es un magnífico exponente de la industria del vidrio, cuenta entre sus productos actuales, los tipos de vidrios para la construcción que caracterizan a la arquitectura de nuestros días.

Tanto en los trópicos como en los climas más templados, es preferible a menudo reducir la transmisión del calor radiante solar, sin dejar por ello de conservar una transmisión relativamente elevada de luz visible. Pilkington fabrica tres vidrios con este propósito. El Vidrio Martelé "CALOREX" que reduce la transmisión del calor solar a menos de un cuarto, mientras transmite el 60 % de la luz visible, y dos tipos de "ANTISUN", uno de ellos en la forma del Martelé con transmisión de luz difusa, y el otro en cristal pulido con una visión clara y fiel. Ambos vidrios "ANTISUN" proporcionan un grado de transmisión luminosa superior al del "CALOREX" y reducen la transmisión del calor solar a menos de la mitad. Todos los vidrios presentan un agradable y atractivo color azul verdoso.



Para obtener más informaciones sobre Vidrios Absorbentes de Calor o cualquier otro producto de Pilkington, rogamos se dirija a nuestro Representante: R. Greenall, Pte. Luis Sáenz Peña 645, Buenos Aires.



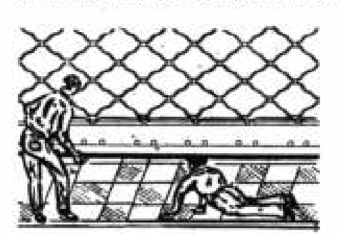
PILKINGTON BROTHERS LIMITED

Fabricantes de vidrios de todos los tipos para la construcción

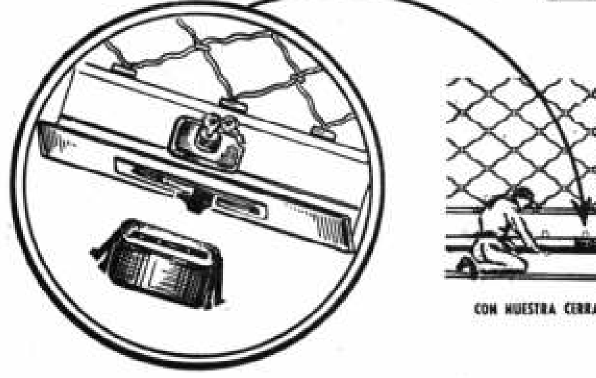
ST. HELENS - LANCASHIRE - INGLATERRA







SIN NUESTRA CERRADURA



CON NUESTRA CERRADURA DE SEGURIDAD



MAGIA EN LAS PAREDES

PROPONIENDO COMPARACIONES

LAJA NATURAL — MAMPOSTERIA

18 cm — 15 cm.

LAJAMAR

MEZCLA PARA ASENTAR LA PIEDRA

MAMPOSTERIA

4 — 2 — 15 cm.

Los esquemas señalan de manera gráfica y sintética, la prodigiosa diferencia que ofrece ***LAJAMAR.***

HIT *publicitario*

DESAFIO A LA NATURALEZA!

porque ***LAJAMAR,*** *el nuevo y ya tan solicitado revestimiento decorativo, con aspecto exterior de laja natural, la supera ampliamente en lo que a rusticidad y escalladuras se refiere. Y si a tan destacable superioridad agregamos la del mínimo espesor que adiciona* ***LAJAMAR*** *a cualquier tipo de pared donde sea colocado, Ud. coincidirá con nuestra afirmación...*

LAJAMAR, *será presentado en blocks de juntas irregulares que garantizan un ensamble múltiple y perfecto, en la medida de 50 x 20 cmt.; en insuperable gama de colores y con 30 piezas especiales que imposibilitan problemas arquitectónicos de cualquier índole.*

Extraordinariamente planeado y realizado, ***LAJAMAR,*** *siendo además "único en su tipo", asegura a Ud. la ausencia total de imitaciones de inferior categoría.*

LAJAMAR *será el revestimiento funcional de mayor difusión en la República y en toda Sudamérica.*



DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS: **BERTINI & CIA.**

AV DIRECTORIO 233-5 • T. E. 60-6376 • BUENOS AIRES

El arte dirigido

Conferencia dictada por la arquitecta Marina Waisman en el ciclo "arte y sociedad" que organizó el Instituto Universitario de Especialización en Historia de la Arquitectura. n. a. publicará en próximos números otras conferencias de ese ciclo.

En este ciclo se tratarán diversos aspectos relativos a sociedad y arte, a sociedad y artistas, y el tema se ha elegido en virtud de que constituye, precisamente, un caso extremo en que las relaciones entre arte y sociedad —que la mayoría de las veces permanecen tácitas y son bastante difíciles de llegar a descubrir— se hacen evidentes, expresas. De tal manera que, si logramos aclarar en cierto modo las relaciones que en este caso ligan a la creación de la obra de arte con la influencia patente de la sociedad, posiblemente pueda resultarnos útil para el resto de las creaciones artísticas en las que permanece más oculta esta relación.

Convendría aclarar algunos conceptos, esto es, que consideramos que el contenido de una obra de arte es idéntico a su forma, que no existe una separación entre forma y contenido y que entendemos por tal contenido no el tema o la anécdota narrada sino el contenido espiritual, que es inexpresable de otra manera que a través de *esa* forma artística, que es intraducible, que es imposible de hacer comprender por medio de la palabra (o de otras palabras en el caso de la poesía) o por medio de la descripción, y que solamente puede hallar su extrinsecación en *esa* determinada obra de arte.

Partiendo de esas premisas, nos es fácil distinguir, dentro de la influencia que el medio exterior pueda imponer al artista, por un lado la imposición de un programa temático y por otro la imposición de un programa artístico. La imposición de un programa temático es sumamente frecuente, es, casi podríamos decir, la regla, y puede a veces dar lugar a determinadas formas o géneros artísticos, como por ejemplo, alentar la producción de cuadros de caballete, la producción de frescos o bien de la arquitectura monumental, la casa familiar, o de distintas formas musicales, etc., etc. En ese campo del programa que hemos llamado, para generalizar, temático, al artista se le proponen simplemente problemas que él transforma en bases para su creación artística, que le sirven en realidad como soporte para el desarrollo de su propio genio. En cambio, la imposición de un programa artístico que, como veremos, no parece haber existido en la historia del arte hasta este siglo, trata directamente de imponer al artista una determinada forma de expresión. El artista debe, en este caso, expresar el programa temático dentro de determinadas normas de carácter estético, y al proponer al artista que se exprese en una determinada forma, se pretende penetrar dentro del mundo de creación del artista.



En las obras de Rembrandt no se expresa el medio social de la época ni tampoco el gusto de la burguesía...

...y en Caravaggio lo formal aparece en un primer plano —como la grupa de este caballo que quita del foco central a la "conversión de San Pablo"—. La iglesia, por lo tanto, no "dirigía" sus expresiones artísticas.



Influencia de la Iglesia en la creación artística: se circunscribía a aspectos secundarios

Nuestro problema puede formularse del siguiente modo: *¿hasta qué punto puede crearse un arte partiendo de la proposición de una determinada forma artística?* Para tratar de solucionar ese problema lo estudiaremos históricamente, tratando de indagar si alguna vez, en toda la historia del arte, en la que se han presentado una serie de casos que suelen considerarse como arte dirigido, si alguna vez se ha llegado a propoponer al artista una forma determinada de creación artística, y no ya, como decía antes, un programa temático.

Imaginemos una escala de un extremo de la cual situaremos lo que podríamos llamar un arte completamen-

te libre, en el cual la influencia del medio social ha sido tan decantada, ha sido tan trasmutada que es ya imperceptible; y en el otro extremo colocaremos el arte que llamamos dirigido, en el cual la influencia exterior predomina, es patente y visible. En el primer caso podríamos citar a artistas numerosísimos. Tomemos el caso de Rembrandt, en cuyas obras no se encuentra expresado en absoluto su medio social, la burguesía, ni tampoco el gusto de esta burguesía, ni aún los sentimientos religiosos de su época y país. Nada de esto se hace aparente en esa tan decantada espiritualidad que expresa la obra de Rembrandt. Otros casos a los cuales hacíamos referencia hace un momento al hablar de programas de tipo temático, serían los de muchos músicos, como Bach o Mozart, a quienes se les propusieron problemas de carácter externo o extra-artístico, como, por ejemplo, número de músicos para los cuales debían componer, tipo de obras que debían adecuarse a un determinado local, o a determinada función cortesana o religiosa: estas imposiciones les sirvieron, como decía antes, simplemente como base para resolver problemas de orden formal, al transformarlos en problemas artísticos, y crear así su obra de arte individual y libremente. Hay algunos ejemplos que son a menudo considerados como casos de arte dirigido, casos que podríamos ubicar en puntos intermedios de nuestra escala imaginaria, pues aparece en ellos reflejado, de algún modo, el medio social en que fueron creados. Vamos a examinar algunos de ellos.

En algunos casos, como por ejemplo en el de la catedral medieval y también en el de la Contrarreforma y el arte barroco, suele hablarse de un arte dirigido por la religión o por la Iglesia. Un estudio menos superficial hace ver que ambos casos se encuentran dentro del primer planteo que hemos enumerado, esto es, la exigencia de un cierto programa temático, y que, además, presentan una característica que me interesa especialmente señalar, la de que en ninguno de estos casos se ha pretendido *crear* un arte de acuerdo con determinadas necesidades, sino que se adopta un estilo existente, utilizándolo para el consiguiente programa de acción.

Al hacerse referencia a las esculturas de la catedral gótica, suele decirse que se presenta en ellas una dirección por parte de la Iglesia, puesto que el artista debía ceñirse, en sus temas, al programa fijado por la Iglesia, la que, además de conformarlos a directivas teológicas tenía en cuenta funciones educativas. Al considerar esa influencia eclesiástica como la exclusiva, se olvida que la catedral gótica se levanta en un medio urbano, es construída por artistas y artesanos laicos y constituye el centro espiritual de una sociedad burguesa y laica (es verdad que esta sociedad está fuertemente impregnada de religión; pero no es en sí lo que puede llamarse una sociedad religiosa); es como tal centro, aparte de su función estrictamente religiosa, que cobra vida la catedral en la sociedad.

La catedral gótica está al servicio de Dios, por supuesto, pero está también al servicio de la ciudad y de todo lo que ella implica. Esto desde un punto de vista estrictamente social, extraartístico. En cuanto a la escultura misma, la imposición no iba más allá de la temática, y el artista era libre de tallar su imagen a su manera, libertad que estaba sujeta más a la concepción unitaria del arquitecto y a la orgánica relación arquitectura-escultura que a una imposición formal de parte del obispo. Y, además, puede llegar a discernise una corriente inversa, esto es, las fórmulas artísticas parecen influir sobre las concepciones religiosas: el naturalismo que se hace evidente en la escultura a partir del siglo XIII, esa progresiva humanización del arte cuyo desarrollo puede apreciarse entre los varios portales de Chartres y los de Amiens, por ejemplo, parecen llevar a una concepción más humanizada de los personales divinos representados. La forma, primeramente creada para responder a un contenido simbólico determinado, ha seguido su propio camino y ha llegado a imponer casi su propio carácter a la cosa simbolizada.

En resumen: el obispo propone temas que el artista —laico— desarrollará según su conceptoción estética, la que coincide, por lo demás, con las tendencias generales del arte de su tiempo.

También el arte Barroco es considerado por algunos autores como una especie de "producto" de la Contrarreforma. Ahora bien, en su primera reacción contra la disolución moral en que había caído el alto clero, la Iglesia condenó todo lo que aparecía como frívolo o mundano en el arte del Renacimiento. Ese arte en tensión entre dos tendencias opuestas —la herencia del Renacimiento y su lenguaje de formas por un lado, y la expresión de una religiosidad severa por el otro— fué el arte del manierismo. Pero cuando el arte se vuelca decididamente hacia las formas barrocas, la Iglesia lo acepta y lo adopta, como a su debido tiempo había aceptado y adoptado el arte gótico, el renacentista y el manierista. Aparecen, es verdad, nuevos temas. Se enriquece la iconografía con leyendas de santos, con los milagros, con las escenas de martirios y las consiguientes actitudes patéticas y los estudios psicológicos. Pero la Iglesia —esta Iglesia que había visto escindirse en dos el campo de la cristiandad— en su acción militante de atraer a los fieles nuevamente, acepta con todas sus implicaciones el arte de ese momento, un arte aparentemente lo más anti-religioso, lo menos apropiado para expresar un sentimiento religioso que uno podría imaginar: un arte realista, sensual, fastuoso, amigo de las teatralidades, expresionista, amante de la riqueza de formas y colores. Pues bien, la religión acepta este arte y no solamente lo acepta sino que lo utiliza para sus fines, y la interrelación mutua llega a ser tan grande que las iglesias en muchos casos se convierten en verdaderos salones de fiestas. En efecto, algunas iglesias del sur de Alemania han sido llamadas *salones de fiestas de Dios*, pues en ellas el color, la riqueza de la decoración, la luz, la disposición general de las formas, todo influye para convertirlas en ambientes mundanos y festivos, y no en ambientes de recogimiento, actitud que fué más propia de la primera Contrarreforma. También aparece la influencia de este realismo artístico en los Ejercicios Espirituales criados por San Ignacio de Loyola, es decir en las verdaderas "fuerzas de choque" de la Iglesia católica, y este mismo realismo y sensualismo vuelve a aparecer en la obra de los grandes místicos españoles como San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús.

Así, pues, también en este caso la dirección religiosa sobre el arte es muy relativa. Existen en el mismo momento artistas como Caravaggio, cuyo fuerte realismo hace que algunas de sus mejores obras no sean comprendidas ni aceptadas por la Iglesia. El caso de Caravaggio es interesante porque a pesar de representar temas religiosos es muy evidente que su preocupación es eminentemente formal; baste citar la *Conversión de San Pablo*, cuadro que está casi íntegramente ocupado por la grupa de un caballo y en el que el santo aparece en la parte inferior, en una posición subalterna, simplemente formando parte de una composición. Este desplazamiento del personaje principal del cuadro indica un desplazamiento paralelo de la anécdota o tema.

De manera que los citados serían dos casos históricos típicos de influencia religiosa sobre el arte, la que, como se ha visto, aparece claramente circunscripta a aspectos secundarios que no hacen en absoluto al carácter mismo de la creación estética sino que por el contrario utilizan el arte existente y le proponen temas, llegando a crear, a lo sumo, una serie de nuevas formas iconográficas.

Influencia de la política en el arte: coincidencias ideológicas; arte "comprometido".

Estudiaremos ahora algunos casos en que la influencia de la política ha sido considerada sustancial sobre las formas artísticas. A propósito de esto dice Lalo que en general los regímenes políticos ejercen en las artes una influencia negativa, que consiste en medirles su libertad, en abrirles el camino o en obstaculizar su desarrollo espontáneo. La influencia positiva es en general, según Lalo, muy relativa y, a lo sumo, puede llegar a crear ciertas formas particulares como las sátiras o, en algunos casos, a crear un ambiente de vida mundana y frívola que influye naturalmente en ciertas formas del arte.

El caso del teatro griego es uno de los que más comúnmente se ubica en en este terreno, y se dice con razón que la tragedia está íntimamente ligada a la vida de la ciudad, que la comedia fué sucesivamente permitida o prohibida, lo mismo que la sátira, de acuerdo con los gustos o con las necesidades política de la Polis. Sería éste un caso, por lo tanto, de verdadera coacción de la Polis sobre el artista, pero no puede dejarse de lado el hecho de que el hombre griego es eminentemente un hombre político, esto es, que para él no constituye una coacción el obligarle a actuar políticamente sino que al hacerlo obedece a su propia naturaleza. La Polis es un organismo eminentemente educador y el hombre, el artista, tienen dentro de él una función que es natural y que les lleva naturalmente a actuar de manera política, hasta al punto que el griego consideraba incivilizados o bárbaros a aquellos hombres que no vivían organizados en Polis, de modo que para él la forma más alta de vida es la forma política; la forma privada es una forma inferior, tanto que el término con que se designa a las formas de vida privada es la raíz de la palabra moderna *idiota*, es decir, algo privado de lo más importante que pueda tener el hombre, o sea la comunicación social con los demás. De tal manera que la necesidad de ser político del artista griego no es una coacción impuesta desde arriba, sino que es una acción impuesta desde adentro hacia afuera.

Otro ejemplo es el del arte en la corte de Luis XIV, quien evidentemente utilizó el arte para marco de su poderío, de su majestad. Aquí también, como en casos anteriores, se trata de la utilización de un arte ya existente, con la adaptación de las formas corrientes en la creación artística coetánea a nuevas o renovadas necesidades, lo que por cierto tuvo una influencia importante en las artes, pues la centralización y standardización del arte en la rígida organización que llegó a constituirse, naturalmente influyó sobre la individualidad artística. Llegó un momento en que, si bien el artesano francés había llegado a un nivel extraordinariamente elevado en sus producciones, se había oscurecido en cierto modo la creación genial individual. Hacia el final de este momento aparece una cierta monotonía en las creaciones, las que son de un nivel muy elevado, pero en las cuales no aparecen grandes cumbres. De modo que encontramos aquí una clara aplicación del concepto de Lalo sobre el carácter esencialmente negativo de la influencia política sobre el arte.

Pasamos ahora a considerar el arte de David durante la Revolución Francesa. Pareciera, a primera vista, que la Revolución hubiera adoptado el neo-clasicismo para expresar su vuelta a las virtudes republicanas y hubiera encontrado en David su más grande exponente, pero la verdad es que ya hacía medio siglo que el gusto había comenzado a cambiar. Hacía ya medio siglo que el rococó era considerado un arte demasiado frívolo. Ese cambio del gusto se aprecia claramente en las últimas obras del Petit Trianon, donde aparece esta tendencia a un arte más severo. En cierto momento aparece un artista con suficientes energías de creación como para personificar estas tendencias y lograr una obra de valor dentro de esa corriente. La obra de David, de un neo-clasicismo extraordinariamente severo y grandioso, se equipara ideológicamente a la severidad y grandeza de la vida revolucionaria. El arte neo-clásico representa a la República que toma como inspiración a la República Romana, así como un poco más adelante, durante el Imperio, el mismo neoclasicismo se considerará como la ex-

El neoclasicismo de David, severo y grandioso —como el de el juramento de los horacios—, no fué "exigido" por la revolución francesa sino que coincidió con los ideales de vida de la época por haber tenido similares raíces.



presión del Imperio Romano — el neo-clasicismo se ha utilizado siempre que se ha querido dar una impresión de monumentalidad, grandeza o severidad. Ha existido, pues, una evolución del gusto al mismo tiempo que hubo una evolución espiritual. Desde mediados del siglo todas las corrientes ideológicas iban preparando la Revolución, y así como la preparaban en el terreno político, en el terreno social, en el terreno filosófico, la preparaban también en el terreno del gusto.

Por tanto, lo que ha ocurrido no es que, una vez producida la Revolución se haya *elegido* el arte más conveniente —en este caso el neo-clásico a expesas del rococó que se habría considerado un arte frívolo, un arte de corte—, sino que ambas corrientes se fueron produciendo más o menos simultáneamente: el cambio de ideas políticas y el cambio en los ideales artísticos.

David llegó a crear una escuela mucho más rígida aún de la que se formó en la época de Luis XIV; fué un verdadero dictador del arte, se formaron en su época academias de poder muy grande. Pero lo notable es que entre sus mismos discípulos aparece ya el primer brote de Romanticismo en la pintura. En efecto, Gros, que sigue siendo el pintor de Napoleón, pintor del Imperio, es ya un romántico o un pre-romántico si se quiere, y quizás sea ésta la más palmaria demostración —si es que hace falta alguna— de que en aquel momento no ha existido un arte oficial creado ad-hoc y, lo que es más, de que el poder de las academias no alcanza a limitar la libertad creadora del verdadero artista.

Ahora bien, hasta la época que estudiamos, aunque se teorice sobre la función pública del arte, como ocurre en el caso de la República, podría decirse que se hace con cierta ingenuidad, y esto porque no ha aparecido todavía un arte de impostura. El arte se bueno o malo, grande o mediocre, alcanza calidad o no la alcanza, pero sigue una cierta tendencia, trabaja en cierto campo del gusto que es el propio de la época. Todavía no se había producido entonces la división entre el arte académico, que poco a poco se convertiría en un arte de rutina, en un arte trivial, en un arte, en definitiva, de impostura, y por otro lado el arte verdadero, de los artistas que luchan contra la corriente de la mediocridad y el conformismo tratando de abrir nuevas vías a la expresión artística. Así, en todos los ejemplos que hemos mencionado es el arte existente el que ha sido directamente utilizado para fines políticos o religiosos.

A partir del momento en que aparece un arte de impostura junto al verdadero arte, aparecen también claramente divididas dos corrientes de estudios teóricos sobre el arte que hasta el presente pueden identificarse de un modo general: por un lado las teorías del arte por el arte, por otro lado la teoría del arte como servicio social.

La teoría del arte por el arte tiene mucha antigüedad, por cierto, cosa que ocurre asimismo con la opuesta. La primera, después de larga trayectoria a través de la historia de las ideas estéticas, vuelve a plantearse, formulada expresamente hacia el año 1840 en tono claramente polémico por una serie de artistas. Uno de ellos es Gautier, quien formula directamente la idea de que en arte solamente la forma impone. Va aún más lejos: el arte, según él, no debe ser útil, y aún más: todo lo que es útil es feo. Proclama así la independencia absoluta, total, del arte. Esta posición está muy ligada al temperamento de Gautier como artista, pues él es, eminentemente, un estilista, un hombre que construye formas exquisitas a veces sobre nada o casi nada. La verdad es que su teoría tuvo gran influencia, y quien la recogió más particularmente fué Baudelaire. En Baudelaire se encuentra muy claramente formulada la separación entre verdad, belleza y bien. *La verdad sirve de base y de finalidad a las ciencias; invoca sobre todo al puro intelecto. La pureza del estilo puede ser aceptada en este caso, pero la belleza del estilo puede ser considerada simplemente como un elemento de lujo. El bien es la base y la finalidad de las investigaciones morales. La belleza es la única ambición y la finalidad exclusiva del gusto.* Más adelante dice: *Así como los diferentes oficios reclaman diferentes útiles, los diferentes objetos de investigación espiritual exigen sus facultades correspondientes*, lo que equivale a proclamar la autonomía del arte. Habla luego de la *herejía de la enseñanza*, diciendo que la poesía no tiene como finalidad la enseñanza, *no tiene otro fin sino Ella misma, no puede tener otro, y ningún poema será tan grande, tan noble, tan digno del nombre de poema, como aquel que haya sido escrito por el placer de escribir un poema* [1].

En esta misma línea podemos nombrar a Flaubert quien, defendiendo precisamente *Las flores del mal*, dice: *lo que es bello es moral.*

Pasando al terreno contrario nos encontramos con los llamados socialistas utópicos, los saint-simonianos, quienes opinan que el arte tiene una finalidad eminentemente social. Entre ellos el único escritor importante, Proudhon, confiesa directamente que *la belleza literaria le hace bostezar, y que siente tentaciones irresistibles de mandar al infierno a la literatura, cuya Edad de Oro pertenece a otros tiempos.* Esta actitud presenta especial interés porque desecha la trascendencia del arte. Proudhon sólo admitía *el arte de la democracia futura como una facultad más femenina que viril, nacida para la obediencia y cuyo desarrollo debe estar escrupulosamente supeditado al desarrollo jurídico y científico de la especie.* Es interesante esta posición no solamente porque es extrema sino, como decíamos antes, porque confiesa su desinterés en el arte. Posición que es muy distinta de la que se adoptará en momentos más recientes, en que se pretende que el arte sirva a la sociedad, y que, al mismo tiempo, sea un gran arte.

Paralelamente a esas dos actitudes existen dos corrientes estéticas: la estética formalista de Herbart en adelante y las estéticas sociológicas de Taine en adelante. Llegando al siglo XX sigue el desarrollo siempre divergente de las dos posiciones. La autonomía del arte, en el terreno crítico, es llevada a su definitiva aclaración por Croce. Lo que ya hemos visto anticipado por Baudelaire se aclara filosóficamente en Croce. En el arte contemporáneo, esa tendencia *purista* por así decir, está representada por la serie de tendencias y de formulaciones de programas puramente artísticos que caracterizaron al arte europeo casi hasta 1930, y que son tan particulares de ese momento artístico: los conocidos *ismos*.

Pero llega un cierto momento, hacia 1930, en que la gran politización de la vida diaria, la aparición de regímenes que atentan, como nunca se había pensado, contra la libertad del individuo, producen una reacción en el artista, y se plantea entonces el problema de lo que se llamó la literatura *angagée*, que podemos traducir por *comprometida*, aunque la expresión no es muy exacta. Puede decirse, siguiendo a Julien Benda, que hay dos tipos de escritores: el escritor puro y el escritor comprometido. El escritor puro es aquel que se dedica a una pura actividad del espíritu, a una actividad desinteresada, y el escritor comprometido es aquel que siente la historicidad del hombre, que siente que vive en su tiempo y que necesita luchar por los grandes principios humanos, por la justicia, por la libertad. Dentro de la línea de escritores y pensadores comprometidos, de artistas comprometidos, los hay en todos los tiempos: Spinoza, Kant, Goya, han expresado en su pensamiento o en su arte esa lucha profunda por los grandes principios humanos.

Uno de los artistas que más influyó

(1) "Pages de critique".

en esta polémica contemporánea de la literatura *engagée*, que más luchó por la posición *comprometida* del artista, fué Sartre. Sartre llegó a decir que *el hombre totalmente comprometido es el hombre totalmente libre.* (Más adelante haremos una distinción entre lo que se entendía por literatura comprometida y lo que puede entenderse por literatura dirigida). *Para nosotros*, dice Sartre, *un escrito es un emprendimiento, puesto que los escritores son seres vivos antes de ser muertos, puesto que pensamos que es menester tener razón en nuestros libros y que, incluso si los siglos nos quitan esa razón después, no hay razón para que nos la quitemos por adelantado. Estimamos que el escritor debe comprometerse por entero en sus obras y no proceder como una pasividad...* Ahora bien, esta exigencia parece evidentemente una exigencia puesta al artista como hombre, más que al artista como creador. Pero, aún los hombres que como Sartre se hallan puestos en ese plano extremo de considerar falsa una literatura sin compromisos, aún ellos no aceptan que aquellos compromisos les sean impuestos desde fuera. Importa aquí establecer, aun cuando sea esquemáticamente, la diferencia entre literatura o arte comprometido y literatura o arte dirigido: consiste en que el artista que se compromete lo hace por su propia deliberación, por su propia voluntad y por haber comprendido que, como dice Ortega, no vive una vida en abstracto, sino que vive aquí y ahora; en tanto que el artista que está en una corriente de arte dirigido sirve a una causa respondiendo a una serie de normas que le han sido impuestas desde fuera. En un caso se trata de servir una idea, en otro caso se trata de servir a una causa. La idea es algo mucho más general, y mucho más profundo, que alcanza a lo universal en el hombre y no a lo partidista; por tanto, en el primer caso se está siguiendo un puro ideal, en el otro caso una causa humana que, como toda causa humana y falible, para alcanzar sus fines debe recurrir a actitudes puramente pragmáticas y desechar fácilmente normas éticas en su conducta. En un caso importan esencialmente los principios y en el otro esencialmente los fines. En definitiva, en el primer caso el artista se reserva completamente su libertad artística, su libertad de crear de acuerdo con el dictado de su propio genio, y Sartre es un ejemplo relevante de esto. En el otro caso pierde esa libertad.

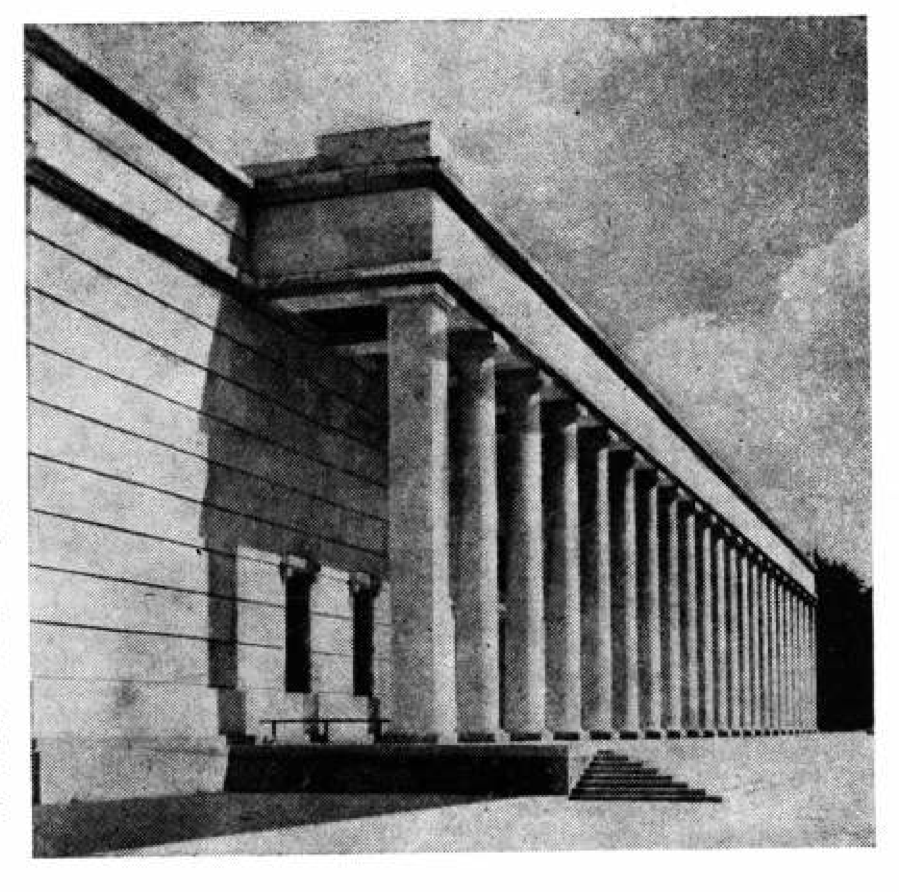
La arquitectura nazi, como este ejemplo de la casa del arte alemán, de Troost, en Munich, logró un refinamiento formal, dentro de su general trivialidad, al que jamás llegó la arquitectura soviética: Alemania tenía una base cultural en materia arquitectónica —Bauhaus— que no tenía Rusia.

Influencia de la política en el arte: arte dirigido; caso alemán

Trataremos ahora de comprender cómo se ha tratado de influir sobre el arte en los estados del siglo XX que han seguido una forma de utilización propagandística del arte. Lo primero que llama la atención al estudiar este tema, es que, a pesar de las diferencias ideológicas y de las enormes diferencias en la herencia cultural e histórica que hay entre la Alemania nazi, la Italia fascista y la Rusia soviética, el resultado artístico a que llegaron presenta importantes puntos comunes. Podemos sintetizarlos del siguiente modo:

1º, negación, rechazo y supresión del arte moderno, al que se acusa de distintos pecados según la propia posición política;

2º, aceptación e imposición de un arte trival, ligado directamente al *arte de impostura* nacido del peor academismo, arte que es característico del gusto de la burguesía media del siglo pasado;



3º, imposición de un optimismo obligatorio en las expresiones artísticas;

4º, uniformación del lenguaje artístico: no se tolera en ninguna de estas formas de arte la multiplicidad, por cierto bastante caótica en apariencia — no hay por qué negarlo— de las formas artísticas que aparecen en los países democráticos;

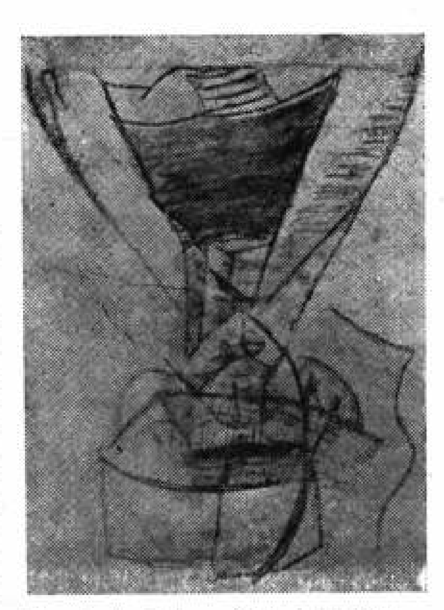
5º, la desaparición de la libre crítica de arte, lo cual es naturalmente una consecuencia de la actitud general del sistema.

Lo más importante de todo esto es quizá la negación del arte contemporáneo y la aceptación de un arte trivial que es el mismo en todos los casos. Las diferencias entre el arte de estos distintos regímenes provienen de las teorías políticas y sociales sobre las que se basaban cada uno de dichos estados. En el caso del nazi-fascismo el arte debía dirigirse esencialmente a la exaltación del Estado: en el caso del nazismo se ponía de relieve muy especialmente la necesidad de exaltar la pureza de la sangre, el valor del suelo y de la Patria. En el caso soviético, por el contrario, a pesar de los resultados semejantes a que hacíamos mención, se trata de que el arte realice la voluntad del pueblo, exprese el nacimiento y el triunfo del socialismo y la nueva sociedad y exprese también la corrupción del mundo capitalista.

Hagamos una breve referencia a la historia del arte en estos tres países en este siglo, la que es bien conocida de todos. En la Alemania nazi existía, como es sabido, una base cultural y artística riquísima: la arquitectura había dado un espléndido fruto con la creación del Bauhaus, donde asimismo se encontraban importantes movimientos de otras artes que florecían además en diversos grupos artísticos. Toda esta vida artística y cultural sufrió un violento corte, el arte fué acusado de degeneración, y la casi totalidad de los artistas debió exilarse. Los pocos que permanecieron en Alemania sufrieron toda clase de persecuciones, inclusive, algunos pintores, la prohibición de pintar. Muchos de los que se fueron terminaron su vida trágicamente: el haber perdido la raigambre con su patria fué para ellos insoportable. A los artistas que quedaron dentro del país se los sometió a una organización férrea, y muy digna de la impresionante eficiencia del estado alemán, en la cual entraba toda la escala de personas relacionadas de algún modo con el arte: desde el artista hasta el consumidor, desde el bibliotecario al vendedor de cuadros, todos tenían su lugar perfectamente determinado dentro de esa organización.

Hitler mismo pronunció una serie de discursos sobre temas estéticos, en los cuales se encontraban muy pocos elementos positivos, como casi siempre ocurre en estos casos: el elemento positivo no iba más allá de la necesidad de expresar el valor del suelo, de la sangre, de la patria, etcétera; se recomendaba muy especialmente a los artistas aplicación y diligencia, con la teoría de que con esa base llegaría a surgir algún día un gran arte nazi. Hitler reconocía que el nacionalismo no había sido agraciado por los dioses con la existencia de un gran artista. Reconocía que no existía ningún arte de valor dentro de la corriente que él mismo exigía. En su recomendación de aplicación, de diligencia, de trabajo cuidadoso, que parece dirigida a una nación de artesanos y no de artistas, hay una evidente confusión entre producción y creación, tema sobre el que volveremos más adelante.

Por su parte, la arquitectura monumental producida durante el nazismo consiguió un refinamiento formal, dentro de su general trivialidad, al cual jamás llegó la arquitectura soviética, debido precisamente a la rica base cultural del pueblo alemán en ese campo. Algo semejante ocurrió en Italia, donde el racionalismo había tenido ya un desarrollo muy importante. El monumentalismo se desarrolló con cierta altura, como era natural en un país con la experiencia artística de Italia. La transformación del movimiento racionalista en el neo-clásico fascista puede seguirse paso a paso en la Storia de la Arquitectura moderna, de Zevi, por lo que no creo necesario abundar en el tema.



El arte de Gabo —"dibujo", 1916—, entre otros, expresaba el dinamismo de profundas transformaciones sociales; los políticos, ya estabilizados en el poder, desconocieron sus valores.

Influencia de la política en el arte: el caso ruso

En Rusia, la herencia era, por cierto, muy distinta. La gran herencia artística era la literaria, pues en las artes plásticas y en la arquitectura era muy pobre. La arquitectura como arte puede decirse que se interrumpe después de las grandes obras bizantinas hasta llegar prácticamente al siglo XX, pasando por encima de algunas obras interesantes, de cierta grandiosidad, en los siglos XVIII y XIX, pero producidas por extranjeros, en un barroco clasicizante, las cuales, por lo demás, no llegaron en absoluto a crear una escuela local. De tal manera que el nacimiento súbito de un extraordinario arte de vanguardia en los primeros decenios de este siglo debió ser considerado como aquel regalo de los dioses que esperó en vano Hitler.

Evidentemente el fermento espiritual que creó la revolución rusa actuó tambien en el campo artístico y la mayoría de los grandes movimientos artísticos que se desarrollaron posteriormente en Europa Occidental encuentran a veces iniciadores y a veces epígonos importantísimos en Rusia. Son bien conocidos los nombres y la

influencia de artistas como Malewitch, Kandinsky, Gabo, Pevsner, y tantos otros que comienzan sus experiencias extraordinarias en Rusia en esa época, y a través de cuya obra parece sentirse el dinamismo de las profundas transformaciones sociales que sufre el país.

Se produce así un decenio artístico —especialmente del 15 al 25— de un altísimo valor.

Pero ocurre que posteriormente, cuando la situación política se estabiliza, cuando toman el poder de una manera más enérgica fuertes hombres de acción, ellos pretenden influir en todas las formas de vida del Estado. Ahora bien, es muy raro que un hombre logre descollar en dos campos de acción tan opuestos como la política y la comprensión del arte; el caso de Lenin, y posteriormente el de Stalin, son casos típicos de hombres de acción, de extraordinaria visión y poder dentro de su esfera y al mismo tiempo de una extraordinaria insensibilidad artística. Lenin confesaba que se dormía leyendo las obras de Mayakovsky, que es uno de los poetas más estridentes, más ruidosos, más espectaculares de ese momento; esa reacción revela la absoluta dicotomía entre el mundo de esos hombres de acción y el mundo del arte. La reacción oficial ante las obras de Shostakovich es otra prueba conocida.

De modo que los dirigentes políticos no comprendieron el nuevo arte que se había creado de una manera tan brillante y auspiciosa, y, considerándolo dentro de un planteo político, presentaron una serie de problemas. El primero fué el de que el pueblo no entendía ese arte; la solución a que se llegó no fué la de emplear todo su poder para tratar de educar al pueblo a fin de que llegara a comprender el arte, sino la solución en apariencia más sencilla de suprimir lisa y llanamente ese arte. Otro problema planteado fué el de la necesidad de expresar la revolución social por medio del arte. Expresión que, vista desde nuestro momento histórico, nos parece, como decíamos hace un momento, conseguida o al menos aproximada tanto en las obras constructivistas como en las obras rayonistas, como en esa fusión dinámica de artes y artistas que fué el ballet ruso. Todo lo cual, como ya se ha dicho, no fué comprendido por los dirigentes políticos. El más importante de los problemas planteados fué la necesidad de utilizar el arte como un medio de educación popular en la doctrina política.

Todos estos problemas y sus respectivas soluciones se plantearon desde un punto de vista que todavía no se había visto en la historia: se comenzó por negar el arte vivo. En todos los ejemplos históricos que hemos men-



La Universidad de Moscú. Monumentalismo fácil y de mal gusto.

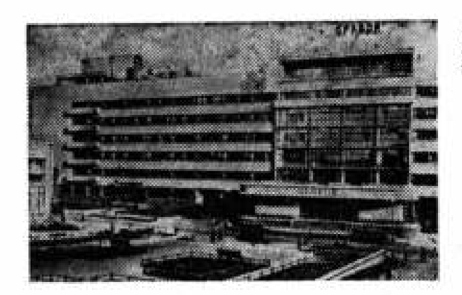
cionado, se había tratado de adaptar el arte que existía en ese momento a las nuevas necesidades, en tanto que aquí se negó el arte vivo, se lo borró de un plumazo y se pretendió crear un arte nuevo. Nunca hasta entonces se había pretendido crear un arte nuevo en base a teorías y a artes del pasado. Este último aspecto, el carácter profundamente reaccionario de la actitud soviética ante el arte, es lo que, superficialmente considerado, resulta más chocante en un movimiento de aparente carácter de avanzada. Pero no es éste nuestro problema.

Ahora bien, las bases teóricas sobre las que se pretendía asentar el nuevo arte eran al mismo tiempo de carácter estético y político. Esa heterogeneidad es la que en el fondo hizo imposible la creación de una teoría de arte coherente. Y esto es lo que los teóricos rusos no han reconocido o no han querido reconocer hasta el presente.

La teoría sobre la que se funda el arte soviético es, como todos saben, la llamada del *realismo socialista*. Voy a citar algunas frases de críticos rusos que definen dicha teoría. Radek, en el Congreso Pansoviético de Escritores, 1934, dijo lo que sigue: *El arte tiende a la representación gráfica de nuestra vida tal cual es; realismo significa ofrecer un cuadro de la decadencia del capitalismo y del marchitamiento de su cultura, y del nacimiento de la nueva sociedad y de la nueva cultua; realismo significa reflejar la realidad del socialismo tal cual es.* Se toma aquí como *realismo* algo que el mismo Tolstoi llamó *romanticismo revolucionario*, es decir, en lugar de una expresión de la realidad como una totalidad, sólo la parte de esa realidad que expresa el nacimiento del socialismo y la decadencia del capitalismo. (No entraremos aquí en consideraciones sobre el posible grado de veracidad de estas realidades). *Además, el realismo socialista significa conocer la realidad tal cual es y hacia dónde se dirige, o sea hacia la victoria del proletariado internacional. La obra de arte del realismo socialista muestra hacia dónde lleva el conflicto de contradicción que el artista ha visto en la vida. Nosotros no fotografiamos la realidad; elegimos los fenómenos principales. Lo otro sería vulgar naturalismo. Lo esencial lo dice el propio nombre de socialista.* Es decir que el artista elige los fenómenos esenciales, que son los fenómenos socialistas. *Seleccionamos los fenómenos que muestran la ruina del capitalismo y cómo crece en pobreza el socialismo.* Algo parecido dice el escritor Ivan Anissimov, crítico e historiador de la literatura rusa, en una carta de 1957. *Se exige al artista respeto por las aspiraciones de las masas, lo cual no impide al artista revelarse a sí mismo; por lo contrario, le ayuda a encontrarse.* Anissimov señala como ejemplos a Eluard, Aragon y Neruda; podríamos preguntarnos si éstos pueden considerarse poetas populares y accesibles a las masas.

Tal como lo plantean estos teóricos, el realismo es para ellos una elección muy determinada de ciertos fenómenos de la realidad, o que se supone pertenecen a la realidad. Ahora bien, el término *realismo* es muy ambiguo, tiene significados muy amplios. Realista es un Van Eyck, que trata de reproducir, con notable detallismo, todas las formas del mundo exterior; realista es un Le Nain, realista es un Courbet. El caso de Courbet es especialmente interesante para nuestro problema, porque Courbet fué socialista, de tal modo que es un realista y un socialista. Pero el realismo de Courbet no debe nada ni aporta nada al socialismo. El artista separó por completo su vida política de su vida artística: luchó en las revoluciones o en las revueltas en todos los casos en que su acción personal podía contribuir en algo al triunfo de sus ideas, de su partido, pero su arte es de un realismo que se aleja de toda importancia temática; es un arte que está ya en la línea que llevará al total desprecio por el objeto, característico del arte moderno.

Es evidente que el realismo para ser tal supone la libertad de la visión crítica, de lo contrario no es un realismo, es un tipo de idealismo o de romanticismo como lo decía Tolstoi. Dice Ortega: *Cada vida es un punto de vis-*



Golosov: edificio para el diario Pravda.

ta sobre el Universo. *En rigor lo que ella ve no lo puede ver otra. Cada individuo, persona, pueblo, época, es un órgano insustituible para la conquista de la verdad.* Es decir que si se impone un único punto de vista, evidentemente se está despreciando la mayor parte de la realidad, eligiendo una parte mínima e imponiendo al individuo, que naturalmente tiene un punto de vista completamente individual y diverso, una visión abstracta que no puede ser la suya y que por esa misma razón no puede trasmutarse en una creación artística. Un arte realista sólo puede ser el resultado de la visión individual de la realidad por parte del artista, porque esa es la única visión realista posible, la que por cierto será diferente para cada artista. Toda otra posición dejará de ser realista para convertirse, como decía antes, en idealista, romántica o puramente abstracta.

Los resultados de las teorías y prácticas que comentamos están a la vista.

Sabemos lo que es arquitectura soviética, la que después de un momento constructivista pasó a un monumentalismo fácil y de mal gusto, porque, como decía antes, la diferencia fundamental del arte soviético con el alemán y fascista está dada por las distintas herencias culturales respectivas. En lo que se refiere a la pintura es quizás donde más bajo se ha caído: la pintura que se produce hoy en aquel país es del tipo más vulgar y más trivial y pobre, típica del falso arte que gustaba a la burguesía media del siglo pasado.

El cine, como arte nuevo, comenzó su historia en la Rusia socialista con creaciones extraordinarias, como *El acorazado Potemkin* y otras. Pero luego se llegó, como lo ha declarado el propio Eisenstein, a no poder hacer otra cosa que obras históricas —es decir, a dejar de reflejar la realidad, socialista o no— debido a la censura que exigía del artista la presentación previa del libreto. Y como, naturalmente, las autoridades que juzgaban el libreto no eran artistas, pues de lo contrario, dice Eisenstein, hubieran creado ellos mismos las películas, no comprendían la manera cómo ese argumento se iba a resolver en imágenes y lo cortaban de tal modo que hacían imposible la realización de la obra. A eso se debió que, cuando posteriormente los autores rusos han realizado grandes películas, han sido sobre temas históricos, o de literaturas clásicas, nunca sobre temas ligados a la realidad. La realidad rusa dejó de interesar a los autores porque estaban impedidos de hacer verdadero realismo cinematográfico.

En cuanto a la literatura, por lo que conozco, creo que se puede afirmar que ha perdido su antigua riqueza. Ha caído en una pobreza de expresión, una pobreza de lenguaje, una pobreza psicológica y temática extraordinarias. Evidentemente, si en cuarenta años de esfuerzos se ha llegado a los resultados que acabamos de bosquejar, se puede concluir sin temor a errar que hay un planteo equivocado en las bases del nuevo arte. No es posible crear un arte en base a imposiciones formales, no se pueden mezclar intenciones políticas con intenciones estéticas, que pretenden alcanzar al momento más íntimo de creación del artista. Hay también una confusión entre intención y alcances, pues es evidente que el arte puede nacer de grandes sentimientos, pero también es evidente que los grandes sentimientos por sí solos no generan automáticamente obras de arte.

También hay una confusión entre lo que es la mera descripción del contenido manifiesto de una época y lo que es la expresión del contenido latente o profundo de una época. Ejemplos de lo primero son la anécdota, la ilustración y el comentario pediodístico, la caricatura política, el teatro de costumbres, la pintura de género. Ellos pueden o no alcanzar la categoría de arte —recuérdese a Daumier— según que alcancen o no calidad artística independientemente de su temática, y con la calidad artística un significado más hondo que la mera anécdota o pintura de costumbres de una época. Sus personajes alcanzan entonces un valor de universalidad, de humanidad —recuérdese nuevamente a Daumier— que trasciende al del personaje real que sirvió de pretexto a su nacimiento. El arte da valor de generalidad humana al mero accidente epocal. El contenido profundo de una época —o *los* contenidos, mejor dicho— se revela en las grandes obras de arte de esa época, no a través de anécdotas de fácil lectura sino a través de la expresión, trasmutada en arte, de las grandes corrientes de pensamiento y de sentimiento de ese momento.

Otra de las confusiones que están en la base de las teorías totalitarias del arte es aquella entre la función inmediata de la propaganda y la función mediata, pero más profunda y duradera, de la obra de arte. La acción de la propaganda es más rápida y directa que la del arte, pero también más superficial y pasajera. No puede exigirse a la propaganda que produzca un *arte de museos*. En tanto que al arte, si bien no suele actuar de modo directo y rápido sobre las multitudes, ejerce, en cambio, un influjo más profundo y mucho más duradero —como que es eterno—. Su función en el concierto de la cultura humana está fijada precisamente en esos caracteres. Exigir al arte que cumpla las funciones de la propaganda es obligarlo a renegar de sí mismo, pues esa exigencia le lleva a supeditar sus medios a fines que le son extraños. Según Kandinsky, *el arte es un servicio, no un servicio a una forma particular de vida, sino que es un servicio del espíritu.* Y esto aclara definitivamente la diferencia entre la función del arte y la función de la propaganda.

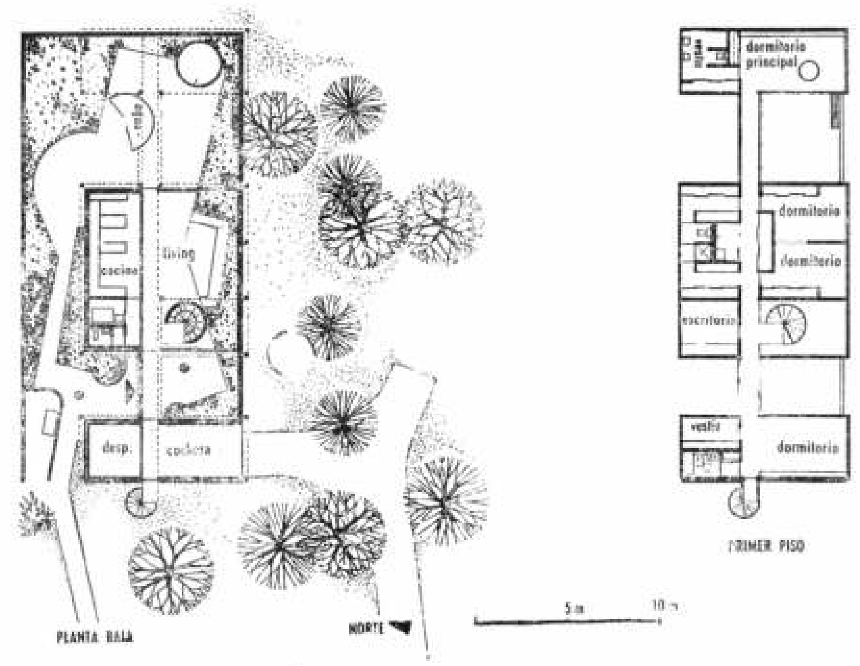
Por último, deseo tratar de la confusión entre producción y creación artística. La producción es un proceso más o menos mecánico al cual puede darse una dirección determinada: tal el caso del artesanado o del diseño industrial. Pueden estudiarse las mejores condiciones de trabajo, los mejores sistemas, los más convenientes modelos a seguir —digamos de paso que la producción artesanal o industrial en los países occidentales no crea sus propios modelos sino que sigue, a veces de lejos, las grandes aventuras de la plástica pura: lo mismo ocurre con el cine y la novela comerciales—. Pero todo esto se vuelve absurdo cuando se trata de la creación artística, que no puede ser alcanzada por esas reglas o condiciones, pues la obra de arte es más que un producto. Más aún: la obra de arte comienza donde termina el mero producto. De ahí la imposibilidad de reglamentarla, de inmiscuirse en lo que es más íntimo y profundo del artista.

La invención de un pintor, dice Bazaine, *es cosa secreta*. Cuando se pretende reglamentar esa *cosa secreta* que es la invención del artista, la existencia misma del arte está amenazada. El arte no es ya posible.

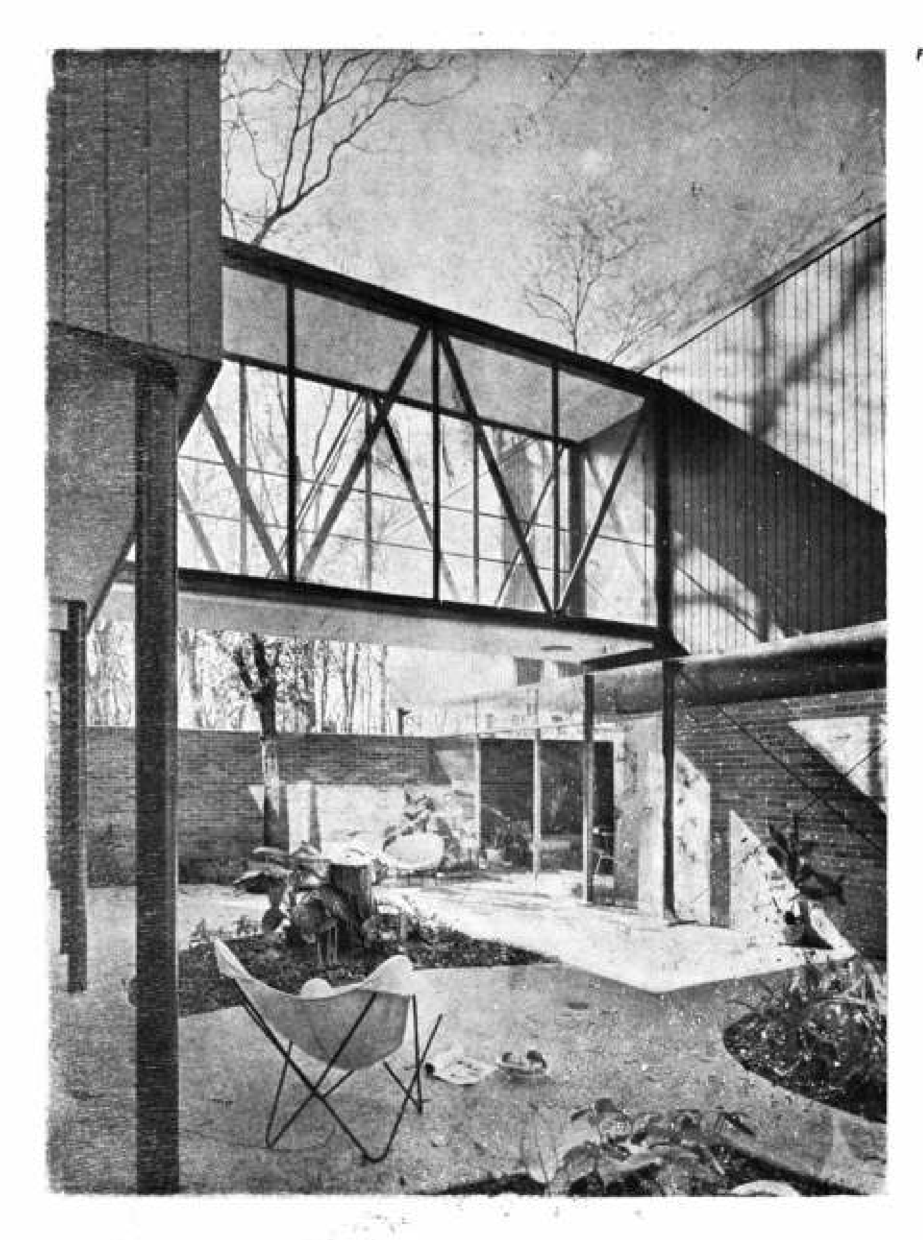
Marina Waisman

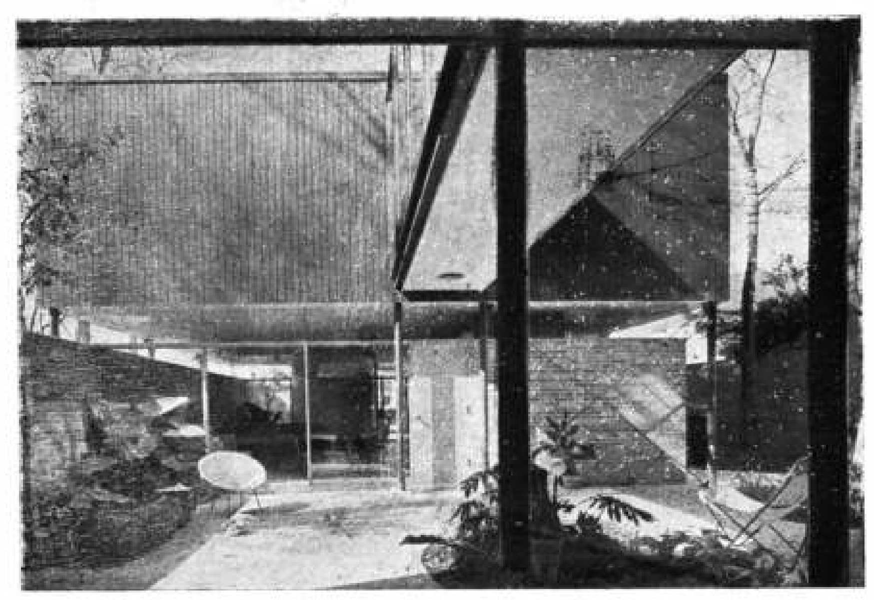
Casa en tres bloques

Lawrence,
Saunders y
Calogne, arqs.



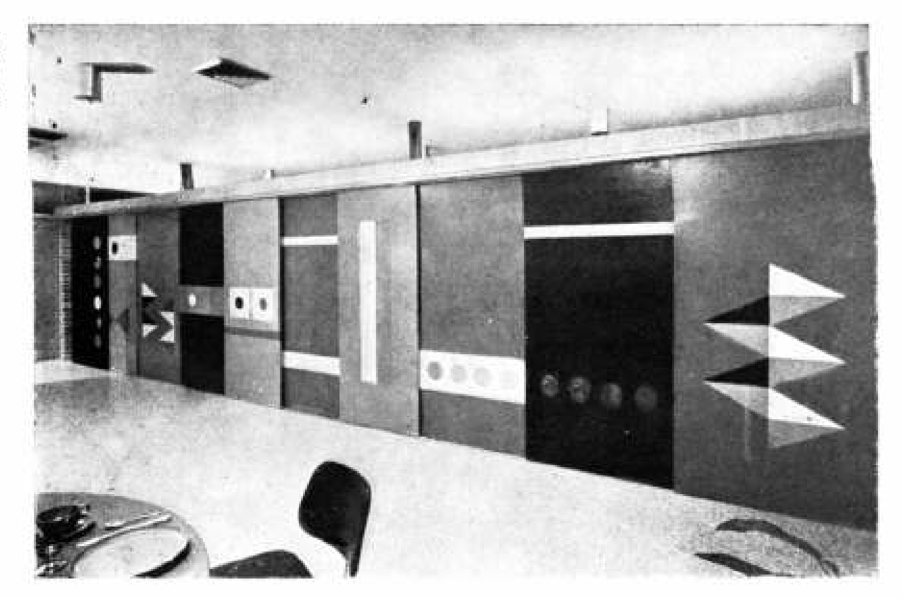
Fotos Lolz Miller

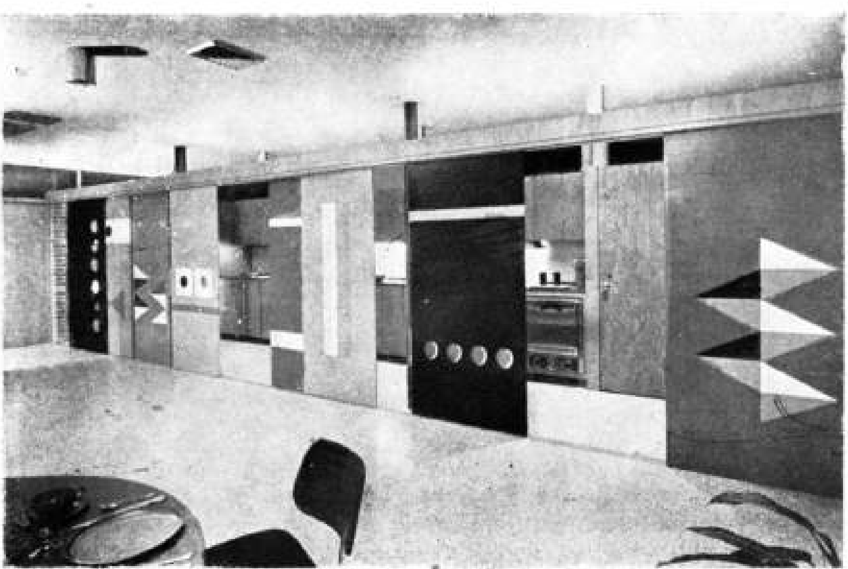




El sector central, con el living tras los cristales y con la cocina tras el muro de ladrillos, visto desde el último bloque.

La pared corrediza que separa al living-comedor de la cocina fué decorada por John Clemmer. Desde el living se sube al segundo piso por una escalera caracol de particular diseño.



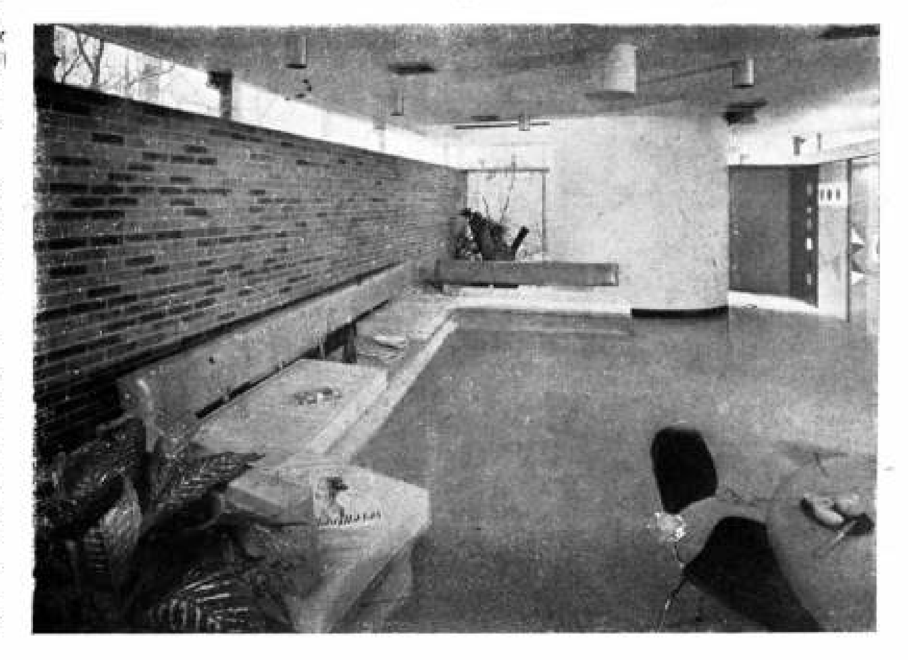


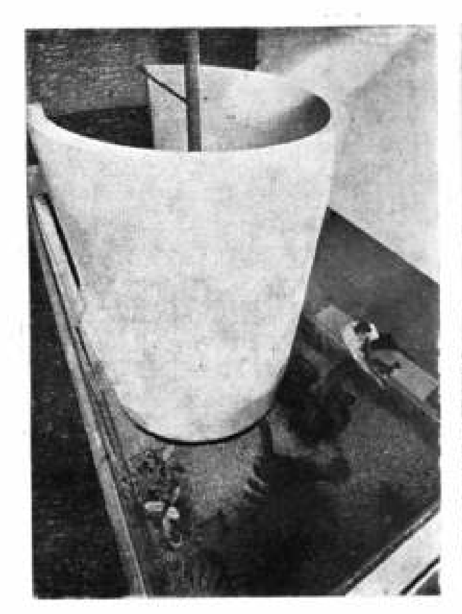
Los problemas a resolver por parte de los arquitectos Lawrence, Saunders y Calonge —sin descartar algunas ideas que tenía el propietario— eran los derivados de una construcción en un lote no muy amplio; la casa debía mantener un alto grado de privacidad y, además, debía construirse en tres sectores separados.

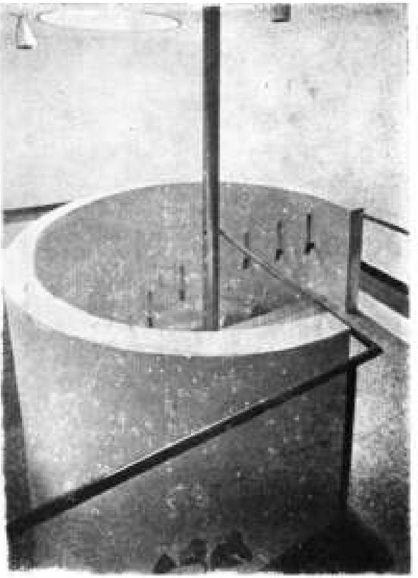
En el primer sector se colocó la cochera y habitaciones para un hijo joven; en el segundo —al centro— se colocó el linving-comedor, áreas de servicio, habitaciones para hijas solteras, un estudio, pieza de costura y lavadero; en el tercer sector se colocaron las habitaciones de los padres. La unión entre los tres sectores se establece por el piso alto por medio de puentes con estructura de hierro y completamente cubiertos por vidrios. Es proyecto de los padres casar a sus hijas mujeres, trasladarse a vivir al bloque central y dejar el bloque del fondo para huéspedes. Esta última unidad, en su planta baja, es una prolongación del jardín. Entre la primera y la segunda unidad se colocó el patio de juegos para los muchachos.

La elevación de los pasadizos de una sección a otra permitió una gran área de estar en planta baja, combinada con espacios abiertos. Los patios jardín están delimitados por paredes simples de ladrillos.

Los interiores ofrecen varias particularidades. Una pared que separa a la cocina del living-comedor es —en su totalidad— de puertas corredizas a pesar de su extensión. En el living hay una curiosa escalera caracol —que sería entrada principal a la casa —y en el dormitorio de los padres se colocó una abertura en el suelo —con su resguardo elevado cubierto por un vidrio— que permite ver el jardín cubierto que está debajo; el vidrio está

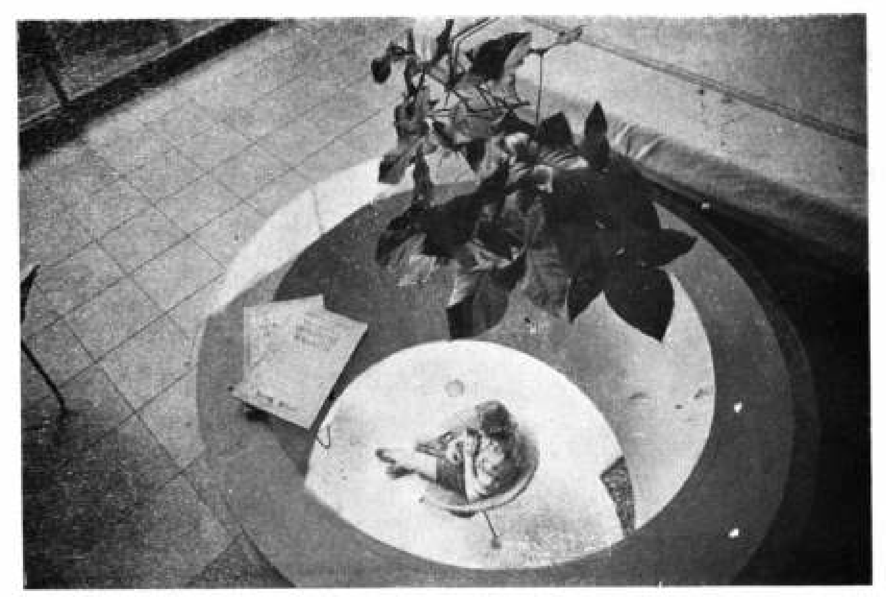








Desde el dormitorio de los padres se ve el jardín cubierto a través de un original agujero en el piso cuya guarnición, cubierta por un cristal, sirve como mesa baja.



a la altura de una mesa baja y se le puede dar ese uso.

La privacidad se logró plenamente al no colocarse ventanas verticales.

Una gran cantidad de claraboyas iluminan los ambientes.

Posiblemente —dijo un comentarista— mucha de la ingenuidad expresada en la casa fué fomentada por su propietario.

La obra está en New Orleans, Louisiana.

La vivienda de dos arquitectos alemanes

Hans y Traudl Maurer, arqs.

cochera

oficina oficina

cocina

patio

cuarto de servicio

living

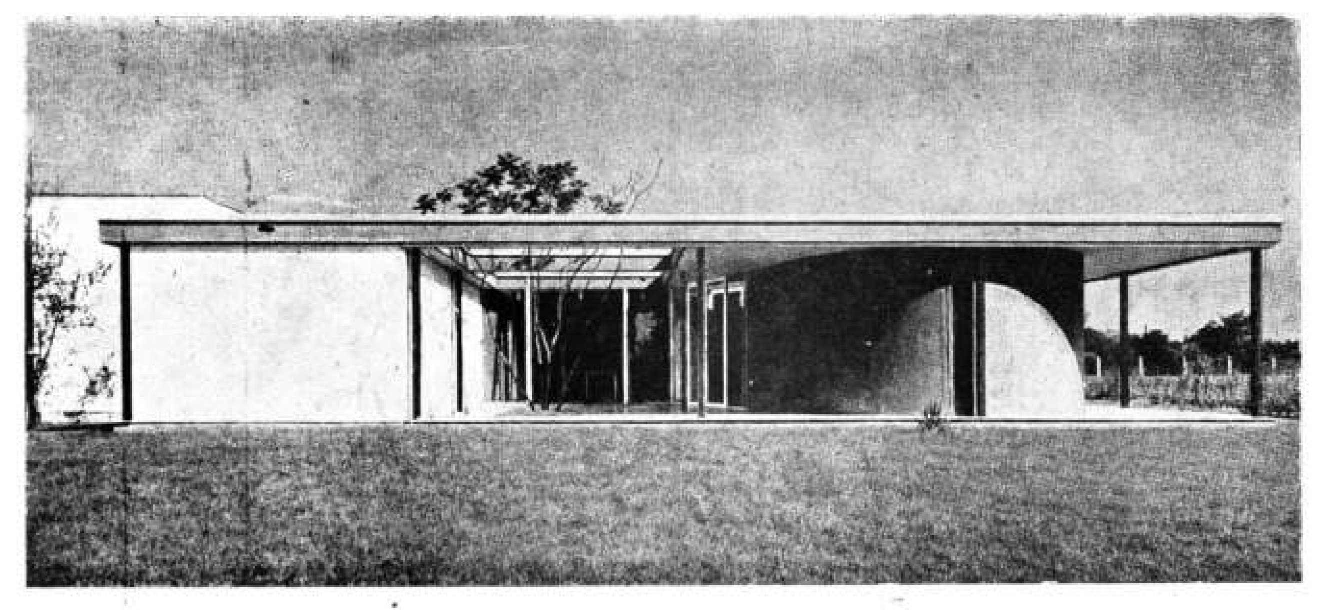
dormitorio principal

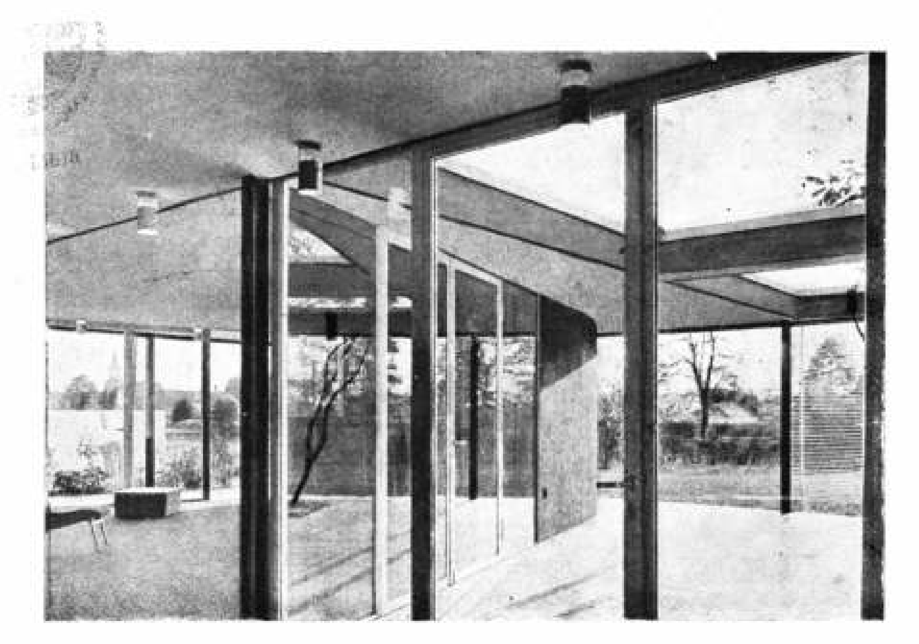
dormitorio dormitorio

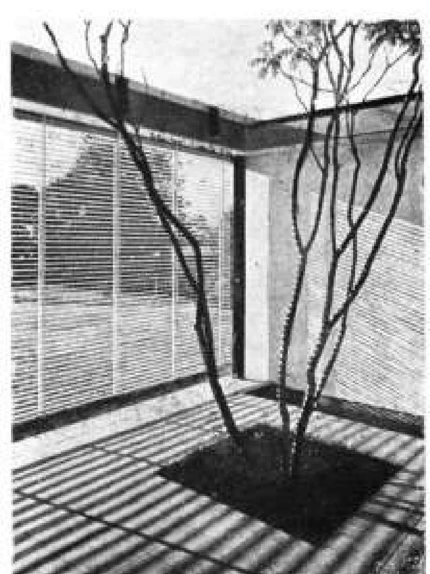


Una joven pareja de arquitectos, con cuatro chicos, se construyó su propia casa, próxima a Munich.

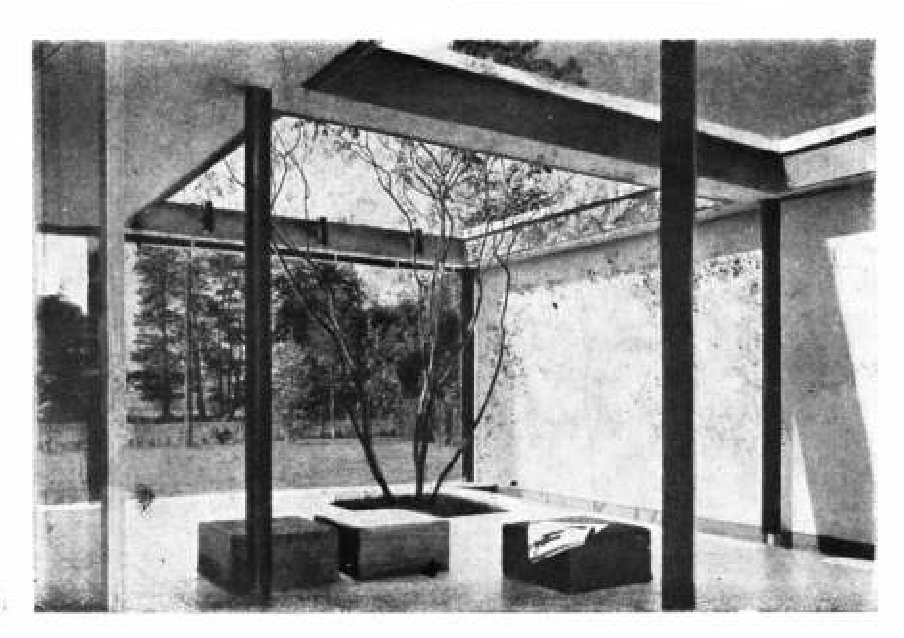
El terreno se dividió en cuadros de cuatro metros de lado y sobre dieciséis de ellos se diseñó la casa. En los puntos de intersección de coordenadas se colocaron los pilares de acero para soportar la losa de hormigón del techo, que tiene aislación de corcho. El piso es, también, de losa de hormigón. Entre esas dos superficies paralelas y, utilizando como guía los pilotes de acero, se disponen los tabiques según las

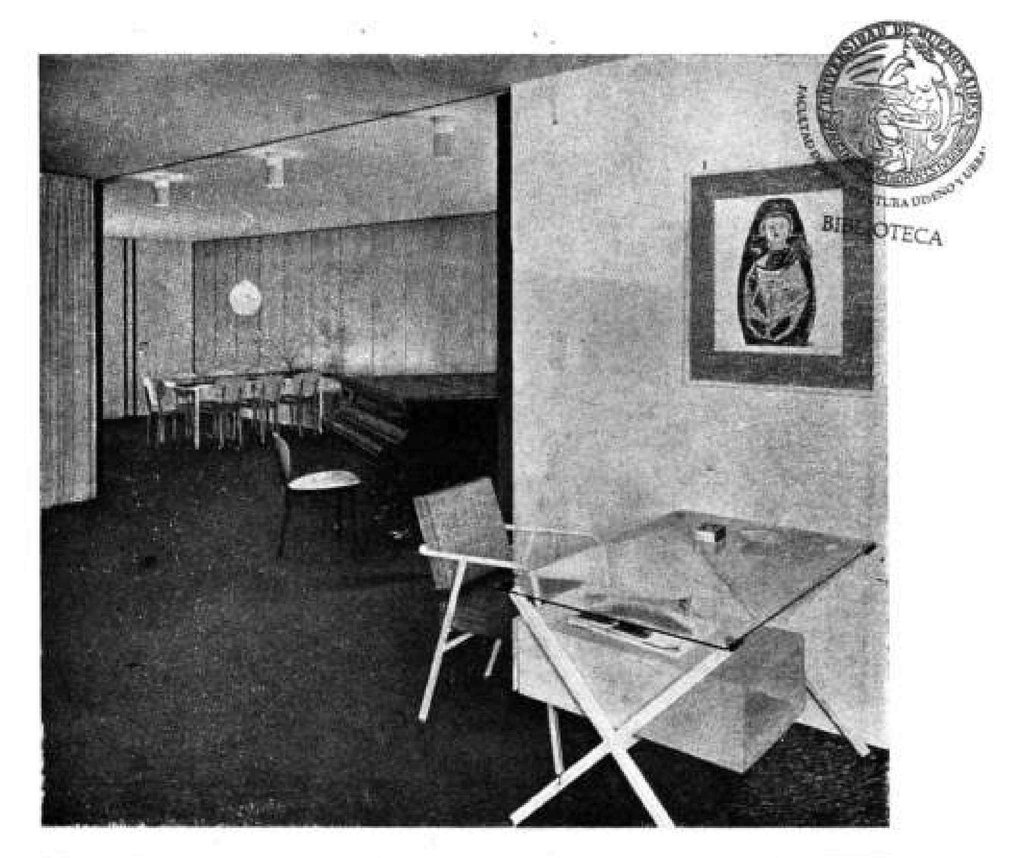


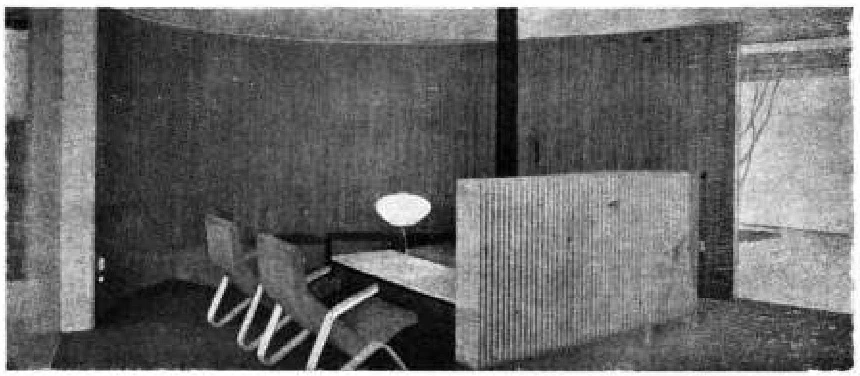




doc. Bauen + Wohnen







necesidades actuales, dejando libre la posibilidad de hacer alteraciones en el futuro.

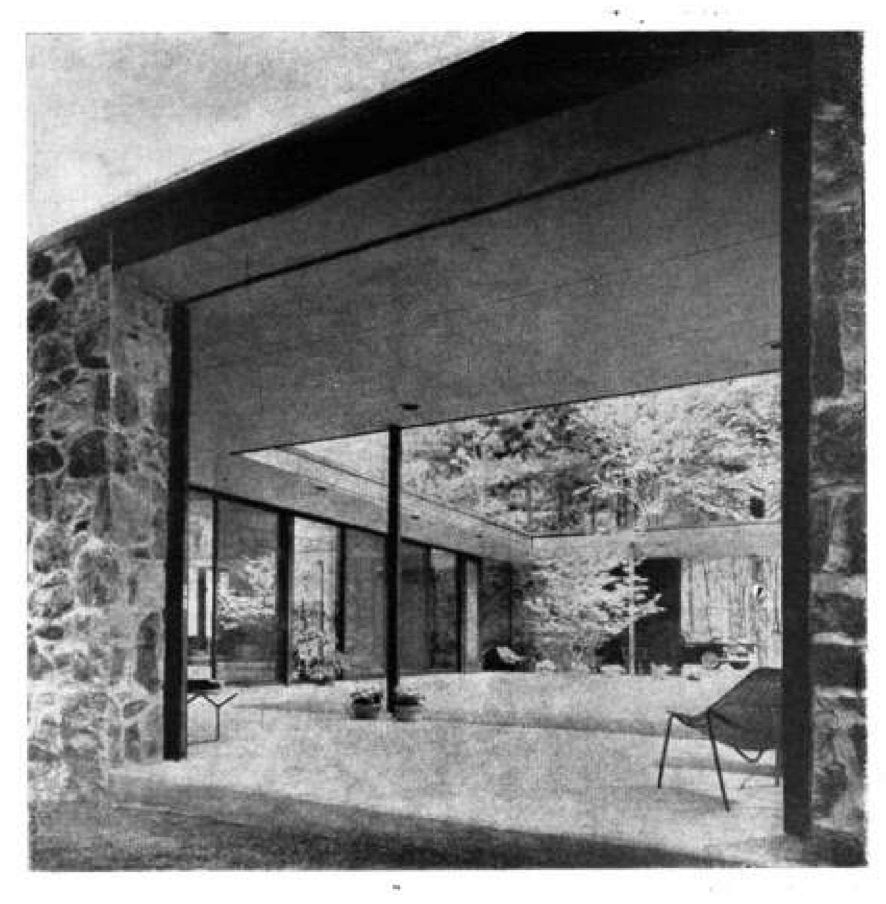
Los estudios de los arquitectos están incluídos en el mismo cuadrado y disponen del mismo vestíbulo que el hogar, pero están aislados de tal manera que la terraza y el jardín de la casa permanece con la necesaria privacidad.

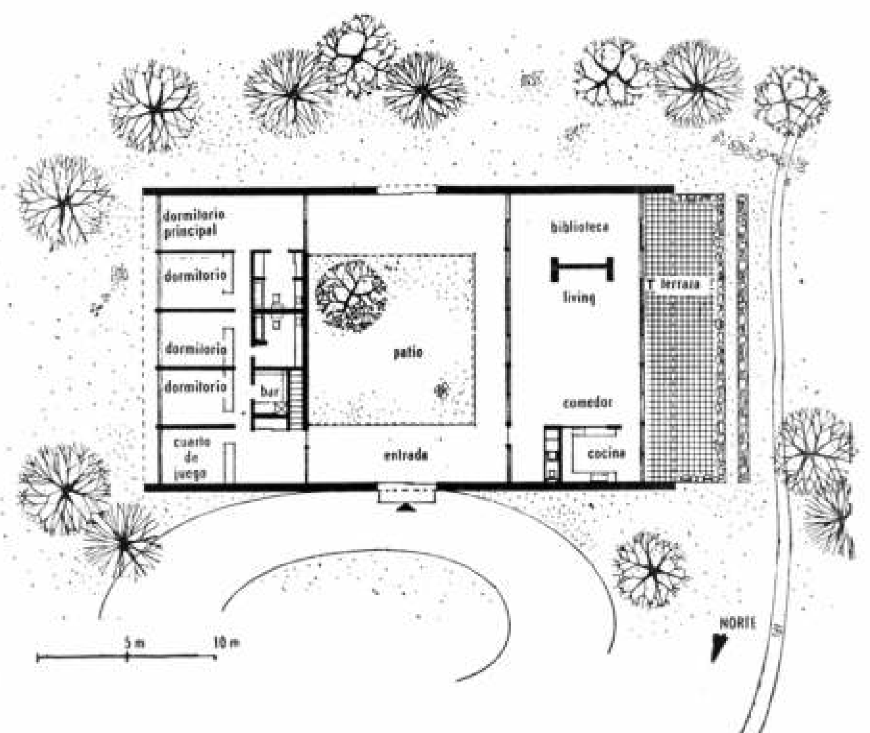
También la terraza forma parte del cuadrado aunque, en su zona, la losa del techo y parte de la del piso se abren para dar lugar a que entre sol y a que crezca alguna planta. Cortinas venecianas permiten aislar la terraza del exterior. Donde la orientación lo permitió: las paredes se hicieron de cristal completo.

La casa tiene un subsuelo al que se llega desde la cocina. Hay allí caldera, desván y depósitos.

Dos zonas definidas







La casa está dividida en dos zonas diferenciadas por un patio central.

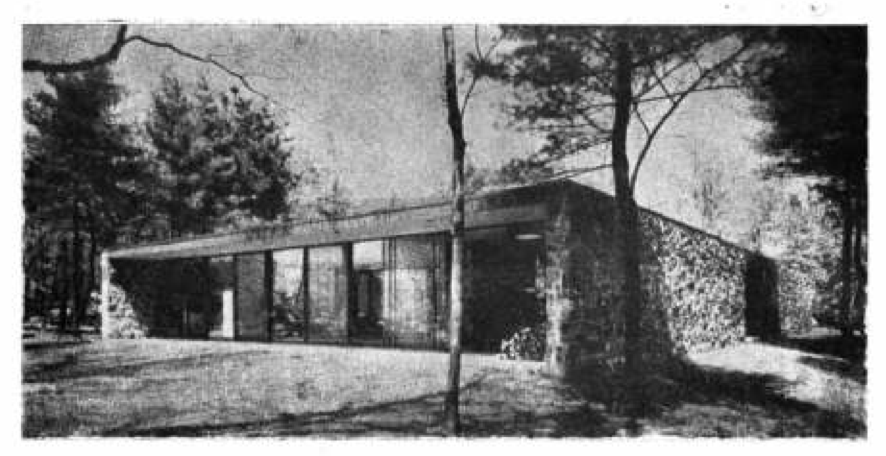
Todo lo necesario para recibir gente de un lado, y todo lo que implica una vida privada, del otro. El patio está abierto hacia ambos extremos con puertas corredizas. Una de ellas es la entrada principal y la otra un acceso al jardín exterior. El clima frío y ventoso —nieva en invierno— hizo que las puertas se hiciesen macizas.

Son de madera y combinan armónicamente con los muros exteriores pe piedra. Para ir de un sector a otro —o para llegar desde afuera— hay que cruzar las galerías que bordean al patio. No están cubiertas con vidrio, pues la casa irradia calor suficiente como para evitar el depósito de nieve.

Por otra parte, el ala de los dormitorios se completa con una sala de estar o cuarto de juego para niños —con t.v.— y dispone de un pequeño bar con cocinita para comidas rápidas. Esto evita el tránsito a través del patio.

En el otro sector, el estudio queda oculto tras una chimenea de piedra y mampostería. Hay claraboyas para dar luz adicional, pues los ambientes son muy amplios y el patio tiene aleros que cortan la iluminación transversal.

La casa está en Connecticut.



fotos Ezra Stoller





La entrada desde el jardín posterior. Se ve el sector de recepción.

Vista desde el oeste, donde un alero exterior forma una terraza delante del área de recepción.

El estudio, para toda la familia, visto hacia afuera.

La entrada al sector privado, en el rincón sureste.

El living-comedor desde la puerta de la cocina.

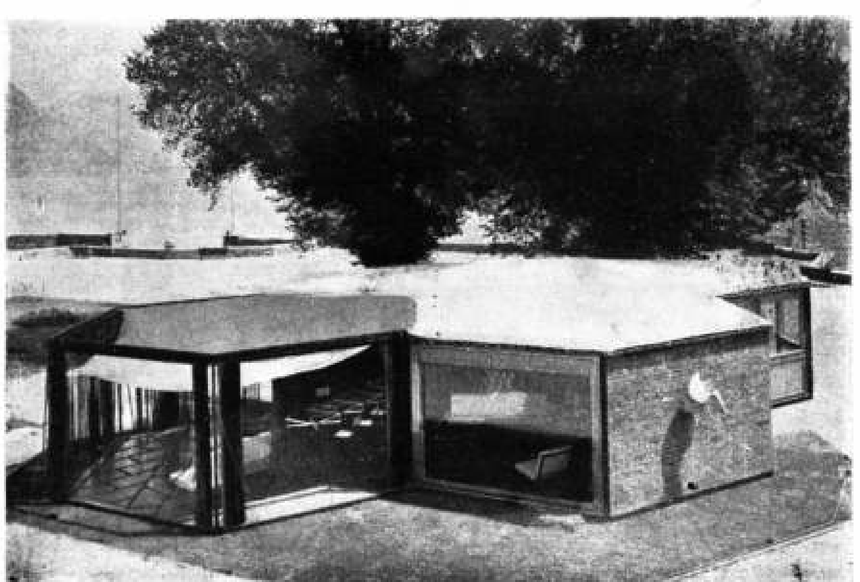


doc. Architecturel Record

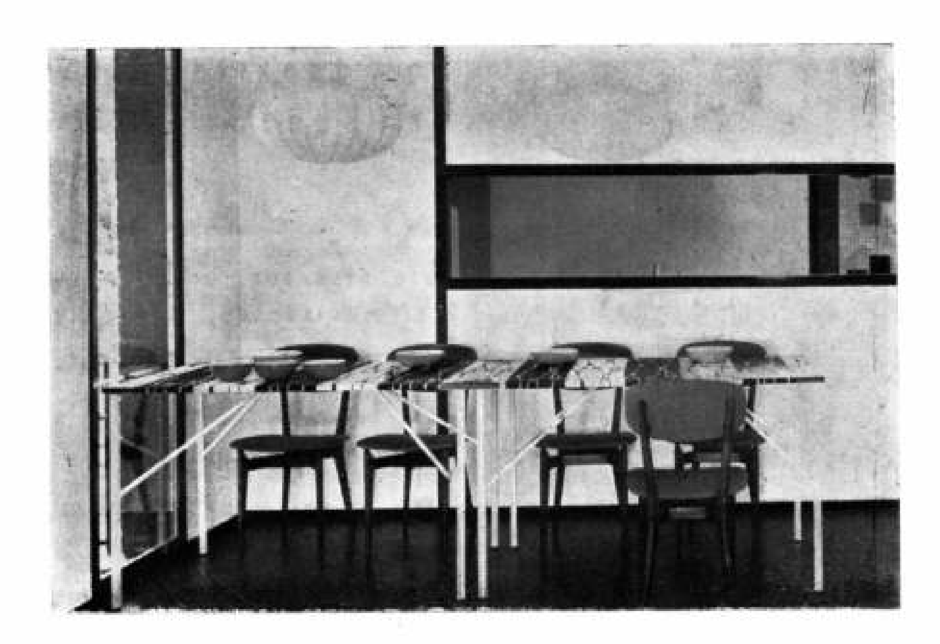
Fin de semana en diseño hexagonal

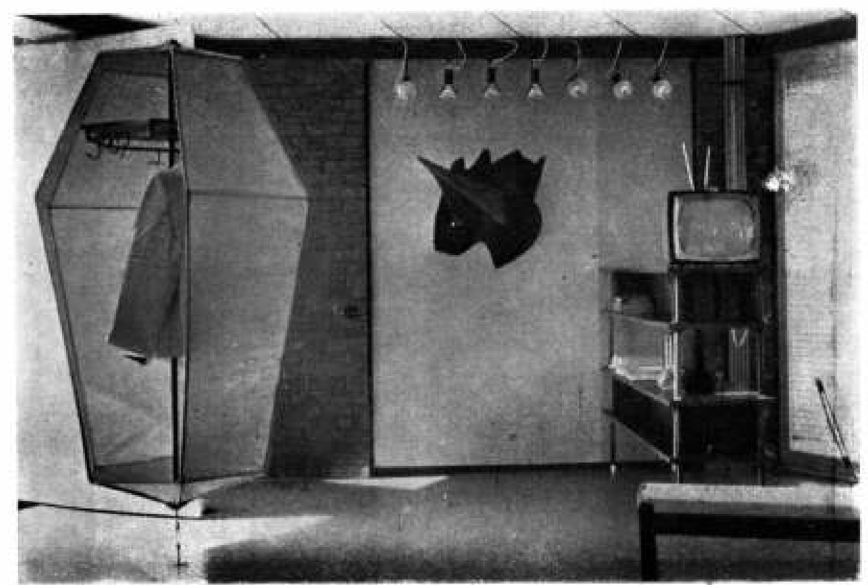
G. P. Allevi y
Ico y Luisa Parisi, arqs.











Tres arquitectos italianos presentaron en una muestra realizada en Villa Olmo, en Como, esta casa de fin de semana con diseño hexagonal. Su ventaja radica en la posibilidad de agregar sectores, también hexágonos, y en que los ángulos obtusos facilitan el amueblamiento.

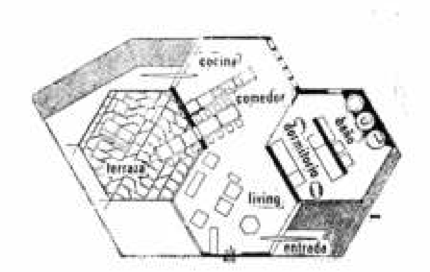
Tres unidades hacen de núcleo básico. La primera incluye entrada y living, la segunda cocina y comedor y la tercera dormitorio y baño.

Cada unidad mide 32 metros cuadrados —el lado tiene 3,50— y una altura de 2,60 en el interior.

Construida para ser prefabricada, puede construirse con los materiales que las circunstancias aconsejen. En la muestra de Como no se le puso techo para mejor exposición.

El interior incluye algunos elementos particulares.







Dos departamentos en Buenos Aires

José Aisenson, arq.
Mario Aisenson, ing. civ.

José y Mario Aisenson han encontrado dos buenas soluciones para diseñar las plantas de dos edificios de departamentos, en Buenos Aires, en lotes tan minúsculos como es habitual en estos casos. Uno de los lotes, el correspondiente al edificio de la página de enfrente, no llega a los 10 metros de frente.

En la calle Rivadavia al 2200 se construyó uno de los edificios para alojar a familias de clase media. Los ambientes principales son amplios y la recepción tiene balcones tanto en el frente como en el contrafrente.

Uno de los ascensores es de servicio y, en caso de necesidad puede ser utilizado también como ascensor principal. Para eso se buscó una ubicación apropiada en la planta.

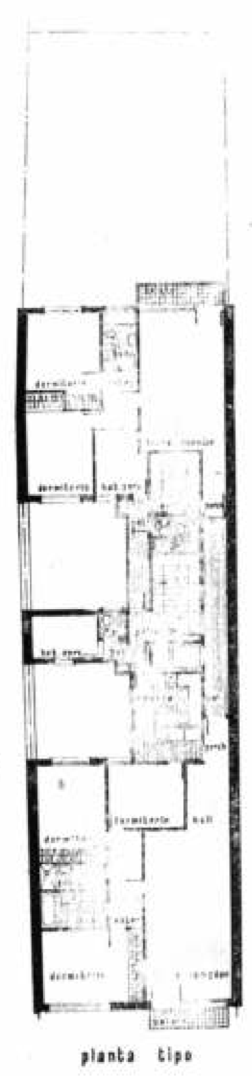
La fachada expresa los distintos tonos suaves de los materiales empleados: revestimientos venecianos cerámicos grises y amarillo pálido y granulados de piedra gris claro; también se expresan las estructuras, dinteles y parapetos. Las columnas y soledizos están acusados con revoque de frente pulido al agua. Los balcones de vidrio armado "Georgean" acentúan la parte vidriada de la fachada y su liviandad.

El vestíbulo tiene revestimiento parcial de granulado de piedra y una decoración mural con los mismos elementos, obra de Juan del Prete, reciente ganador del premio "Pallanza" (n.a., julio/57).

El edificio de la página de enfrente está en Cerrito casi esquina Juncal, donde próximamente tendrá que formar parte de la avenida 9 de Julio.

Sólo se colocó una vivienda por planta. En su distribución se cuidó la independencia de tres zonas: recepción, servicio y dormitorios. También se cuidó que hubiera equidistancia y directa comunicación entre los servicios y las otras dos zonas.

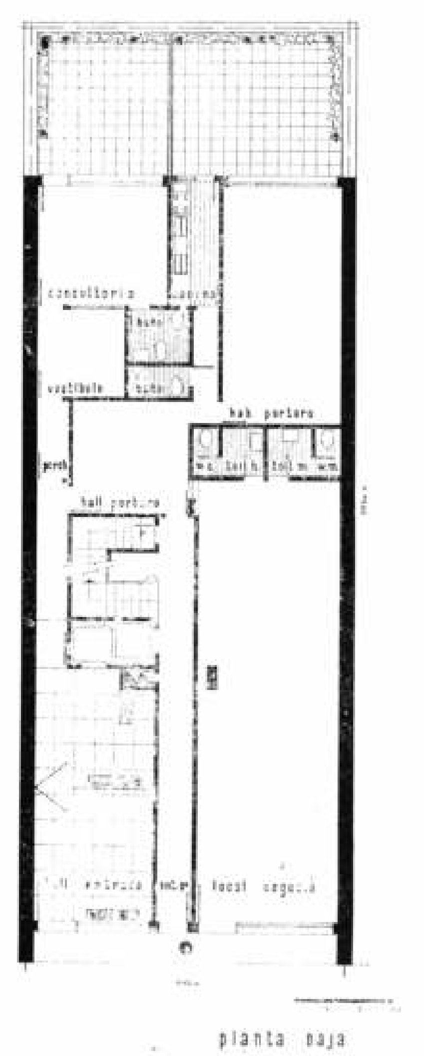
La fachada responde a las exigencias del Código para la avenida 9 de Julio. Se expresó su estructura simple acusando las columnas y las vigas con distintos materiales y tonos. Esto se logró con una fachada vidriada casi íntegramente, lo que permitirá buenas vistas en el futuro; desde los últimos pisos es visible el río de la plata. La fachada se revistió, hasta el segundo piso, con granito de tono gris perla, revestimiento que continúa en el vestíbulo de entrada, complementándose con algunas paredes cubiertas con madera de viraró.



planta tipo

foto Gomez





planta baja



planta tipo



Decoración para un departamento porteño

diseño: Ignacio Ramos, Hernán Alvarez Forn, arqs.
ejecución: Luciana D. S. de Fiorentino

La actual y sana tendencia a la integración de aspectos interno y externo ha conducido a dar la importancia que se merece la instalación y amueblamiento relacionado con la casa misma.

El mecanismo ideal para esto es que el creador del edificio proyecte también el amueblamiento, pero es muy raro el caso en que ello ocurre. En cambio es frecuente el encargo de esa tarea a otros profesionales, los que deben adaptarse a lo existente o modificarlo en la medida de lo posible. El presente problema se planteó sobre la base de un departamento concebido dentro de los cánones de la arquitectura contemporánea, por lo cual no fué menester tocar nada de lo construído. Tampoco este proyecto tuvo que aceptar el pesado lastre que suelen significar los magníficos muebles heredados del bisabuelo, tan maravillosamente realizados como inadaptables a una vivienda moderna.

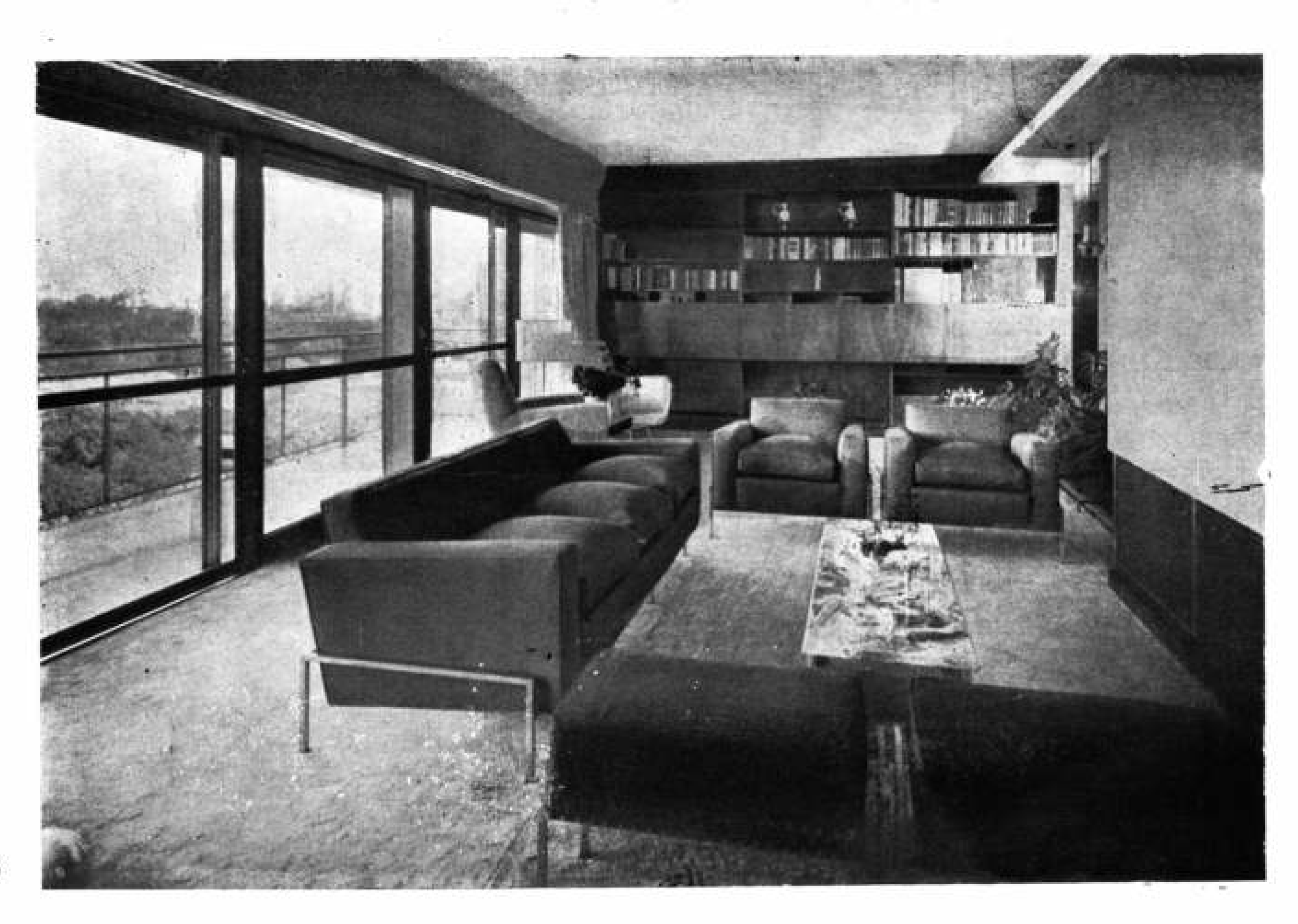
Así, pues, este amueblamiento se realizó mediante la creación libre de elementos nuevos. Básicamente, la planta se dividió en dos zonas principales: recepción y parte íntima.

La recepción se dividió en dos centros de reunión, uno de juego y la parte comedor. Uno de los muros del living se aprovechó para respaldar el mueble biblioteca, radio, tocadiscos y bar, en nogal lustrado natural. El muro opuesto fué recubierto de machimbrado de incienso de tabla desigual, penetrando todo a lo largo del comedor.

Sobre el machimbrado se colocó una larga vitrina de metal negro, con luz propia. En el muro cabecero del comedor se diseñó un aparador cerrado, con mesa de mármol interna para trinchar, terminado en pergamino lustrado y guatambú. Un platero, iluminado por tres lámparas de bronce, completa los muebles fijos. El resto de la iluminación está distribuído en la mesa lámpara, en el taparrollo de la cortina de enrollar, en un largo artefacto tipo RAF colocado a modo de cornisa en el aparador, y en una lámpara el casquete sobre la mesa (ver pág. 42).

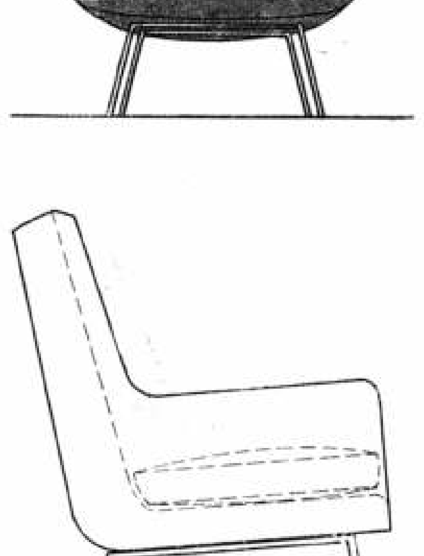
Salvo dos sillones de corderito blanco y la mesa de juego de pata central, el resto de los elementos resistentes está basado en un armazón en forma de "H", de bronce de sección cuadrada y de ángulos y bordes vivos. El sofá y los sillones son de tela gris, las banquetas, de tela roja, las sillas, de cuero color marfil; la mesa de comedor es de mármol belga negro; la mesa baja, de mármol travertino, y la de la lámpara, de madera laqueada negra.

En la parte íntima se proyectaron dos

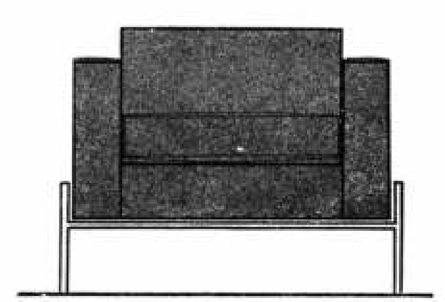




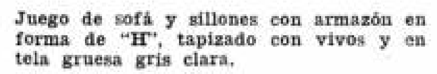


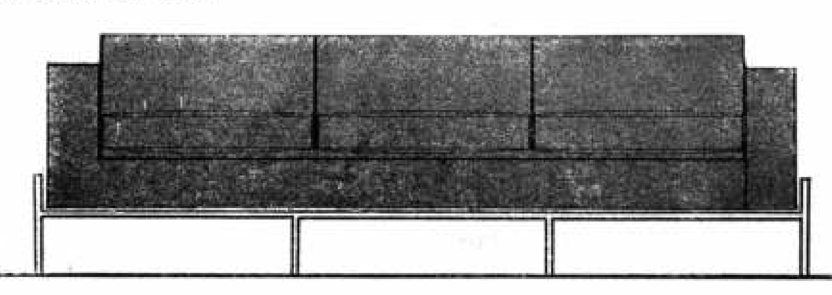


Sillón en cuero de corderito blanco; patas de bronce de sección redonda.



Juego de sofá y sillones con armazón en forma de "H", tapizado con vivos y en tela gruesa gris clara.



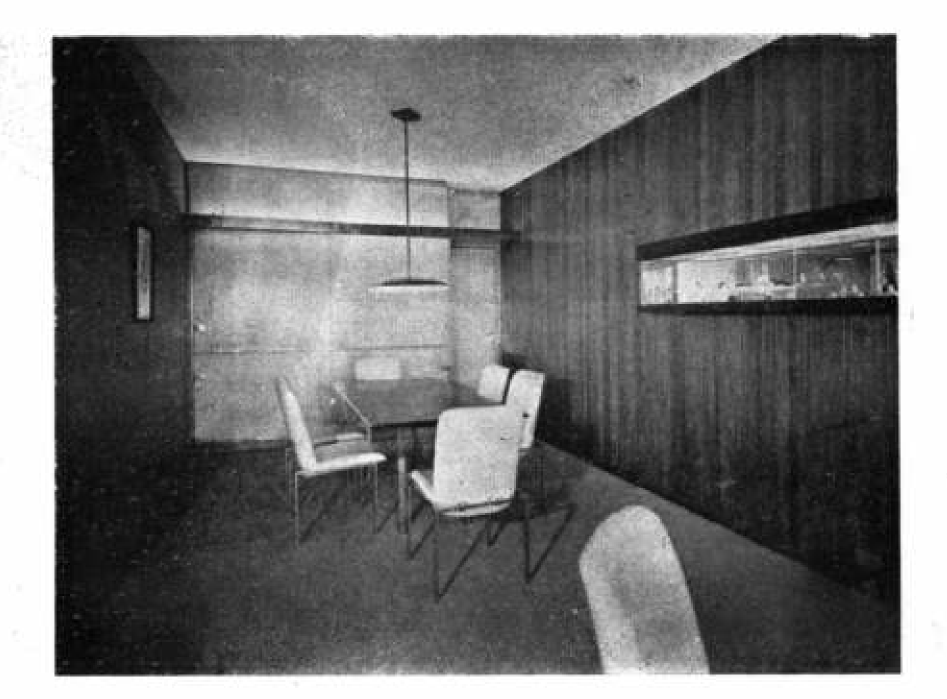


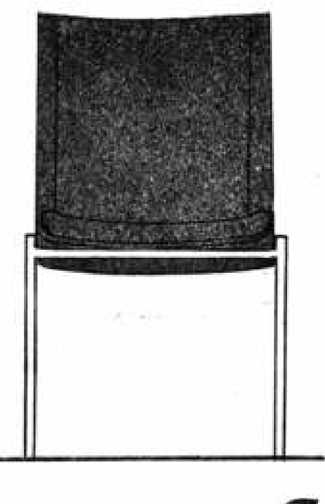
tipos de cama muy sencillas, un tocador, mueble escritorio y tablero para clavar figuras para el cuarto del niño.

El local destinado a estar se dividió en un estudio con escritorio —proyectado según necesidades personales del propietario— y biblioteca, y en un pequeño rincón de televisión y lectura, separable mediante una puerta plegadiza de cuero rojo oscuro. Los sillones de este último local se inspiraron en los de los aviones, por lo que se les llamó "tipo avión" y se tapizaron en tela gruesa a franjas horizontales. La iluminación se realizó mediante artefactos tipo RAF y una lámpara de escritorio.

Una alfombra total de color gris claro cubre el piso de todo el departamento y en el ventanal del living se colocaron cortinados de tela amarillo suave. En los dormitorios se previeron cortinados de acuerdo con el colorido de los demás elementos.

El departamento está en Buenos Aires, frente al parque 3 de Febrero.









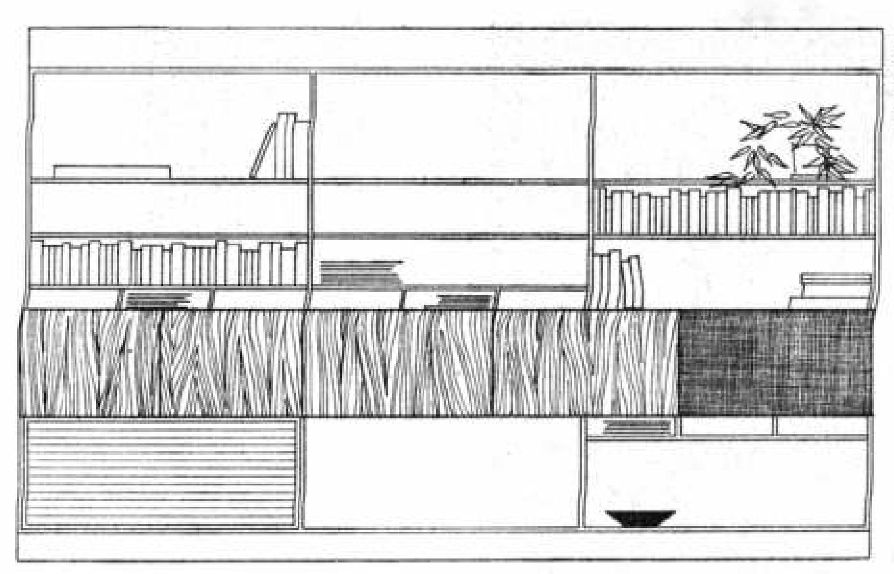


Silla con armazón en forma de "H" de bronce de sección cuadrada; asiento y respaldo forrado en cuero color marfil.

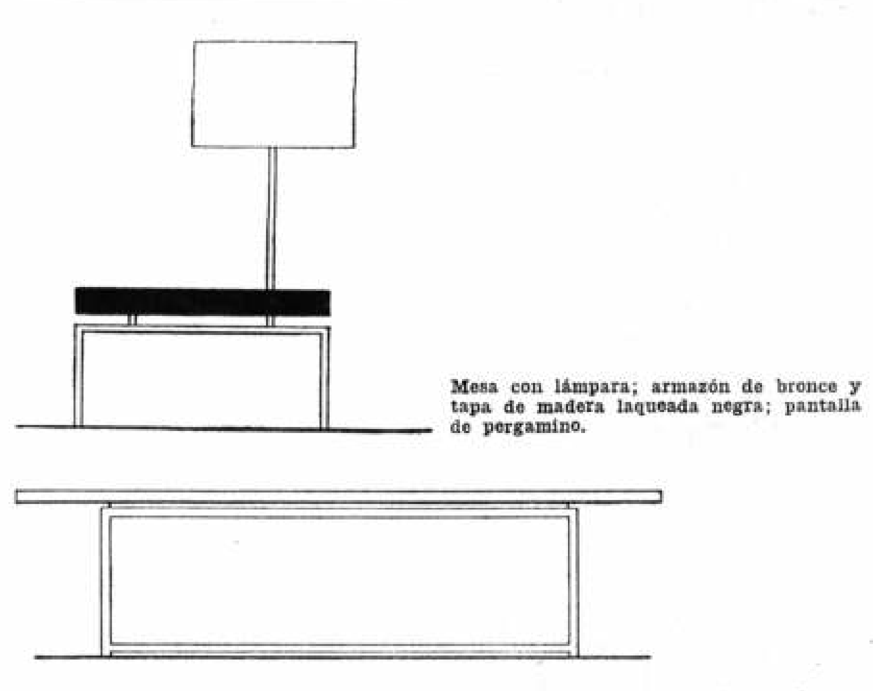
Sillón "tipo avión". Patas de hierro redondo, negras; forrado en tela gruesa a fajas de colores horizontales.



foto Gómez

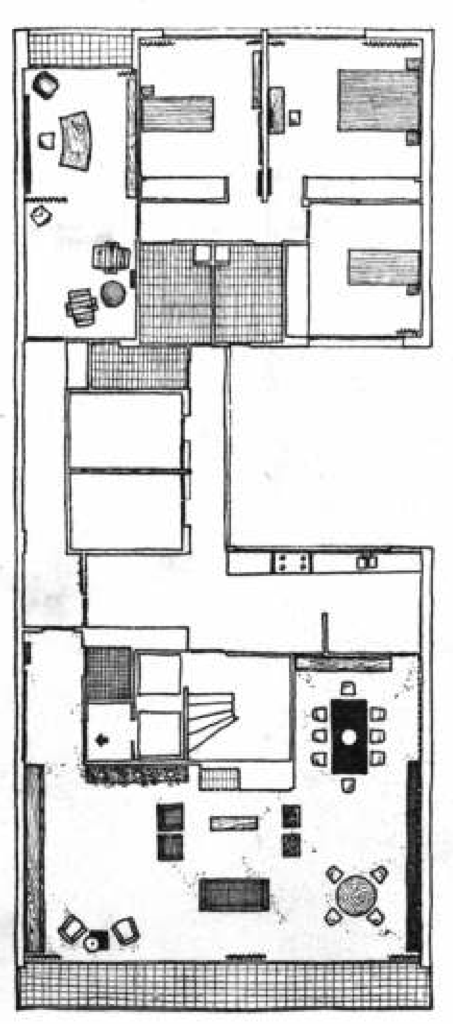


Biblioteca-bar-radio, etc., en nogal lustrado natural; altoparlantes detrás de esterilla; taparradiador de celosía de la misma madera; zonas para libros, revistas y discos.

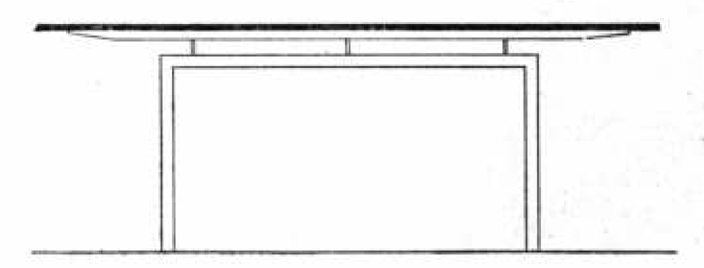


Mesa con lámpara; armazón de bronce y tapa de madera laqueada negra; pantalla de pergamino.

Mesa baja de armazón de bronce de sección rectangular y tapa de mármol travertino.



Mesa de comedor. Patas de bronce de sección cuadrada y tapa de mármol belga negro de 3 centímetros de espesor, chafleado en los bordes.



lampara plantero

lampara comedor

artefacto RAF

lampara para cama

PRESENTACION DE DANILO DOLCI

— Urbanismo desde abajo —

La formación del arquitecto, no sólo desde el punto de vista profesional, sino también como hombre y como ciudadano, es uno de los problemas bases que la sociedad moderna tiene que encarar seriamente.

Las exigencias didácticas formuladas en los últimos años en los Estados Unidos, se pueden resumir: mayor cultura; mayor concepto humanista; preparación del arquitecto como ciudadano capaz de cubrir cargos públicos de responsabilidad; conocimiento de la estructura de la sociedad en la cual el arquitecto es llamado a actuar. La educación técnica y profesional es sólo un aspecto de una cultura más vasta.

Polemizando respecto a la reforma de la facultad de arquitectura en Italia, Bruno Zevi pregunta qué es lo que se quiere hacer del arquitecto: "¿un ser pronto a servir cualquier régimen político, cualquier especulador, cualquier burocracia con tal de construir una casa, o un hombre capaz de insertarse en la clase dirigente de la nación, de controlar la planificación urbanística y edilicia? Hacerlo un objeto de lujo útil al cliente que quiere también "un poco de arte", ¿o bien un artista verdadero que interprete las exigencias de cada uno y de todos?" Y termina recordando que un gran arquitecto es simplemente un gran hombre que trabaja como arquitecto.

La enérgica respuesta a la situación caótica por la que atraviesa la burguesía europea, cuyos efectos emergen en cada manifestación de vida (corrupción, decadencia, miseria, prostitución, hambre) está dada por la enérgica ruptura de Danilo Dolci con el mundo burgués (ese mundo de "gran té e inmenso culo", como diría Neruda), abandonando los estudios en la facultad de arquitectura poco antes de obtener su diploma, para evitar tal vez, servir profesionalmente a esa sociedad en la forma en que ésta se lo impondría.

Danilo Dolci, arquitecto, eligió el camino más difícil de la arquitectura: el del contenido humano y social, el del contacto directo con el HOMBRE, ya que es para mejorar la existencia del hombre que nosotros, arquitectos, debemos construir. Dolci ha sentido la necesidad de luchar para soldar la fractura existente entre la población indigente y la sociedad (clases políticas, dirigentes, funcionarios de Estado, de policía, del clero) que la rechaza continuamente. Es la lucha para establecer definitivamente el coloquio Estado - Pueblo.

Nacido en 1924 en Sesana, Trieste, obtuvo el diploma de Maestro Mayor de Obras, completando el mismo año el liceo artístico. Durante la guerra fué movilizado por los alemanes, pero negándose a servir a los nazi-fascistas, se escapó a las montañas hasta que, en 1944, logró pasar al territorio liberado. Luego inició sus estudios de arquitectura que abandonó para colaborar en la obra misionaria de Don Zeno en la "Città di Dio"; proyectó un barrio popular en Maremma y trabajó como obrero en su construcción. En 1952 decidió establecerse en uno de los lugares más pobres de Italia, en Partinico, a unos treinta kilómetros al sud de Palermo, en Sicilia. Ahí lo encontré, trabajando entre gente que sufre hambre, enfermedades, privadas de las necesidades más elementales, donde maffia es ley y el honor se lava con la "vendetta".

Danilo Dolci trabaja ahí, a su manera, como sociólogo, psicólogo y arquitecto. Toda su obra se encuentra en su libro "Inchiesta a Palermo", libro que según Zevi debería ser obligatorio en la facultad de arquitectura, a fin de que los arquitectos sean más generosos y fecundos, para que profundicen su relación con el hombre, el cliente anónimo de las ciudades que planeamos. "Inchiesta a Palermo" es la crónica autobiográfica de los hombres, mujeres

y chicos hundidos en la más espantosa miseria, en medio de una promiscuidad total, donde la prostitución de mujeres y hombres es una penosa realidad (motivo por el cual el Vaticano definió al libro como "pornográfico").

A principios de noviembre de 1957 Danilo Dolci promovió un "Congresso della Piena Occupazione" en la ciudad de Palermo, que contó con la participación de hombres progresistas de las más variadas tendencias: diputados, profesores de economía, dirigentes gremiales, escritores como Carlo Levi, arquitectos y urbanistas. El tema central del Congreso ha sido el problema de la integración entre la planificación urbanística "desde lo alto", es decir desde los institutos, ministerios, reparticiones administrativas y técnicas, y las iniciativas "desde abajo", con intervenciones locales, comités de ciudadanos y transformación de la cultura agraria de la zona, elevando el nivel de vida de su gente con intervenciones locales. La planificación "desde abajo" deberá colaborar con la planificación "desde lo alto", sugiriendo, explicando, comprobando e informando a ésta, las reales condiciones existentes en la zona a tratar y sirviendo de conexión entre los planificadores y el pueblo. (En 1955 en Matera, Lucania, la población se negó a habitar las casas de los nuevos barrios construídos: no los "entendían", no les pertecían, no existía el denominador común indispensable).

A la base de las discusiones se encontraron la convicción de cada uno de los oradores de que la desocupación y la depresión crónica son una prueba de la ineficaz organización de un país y no una ofensa a sus prestigios civiles. (A Danilo Dolci le retiraron hace pocos meses su pasaporte por hacer públicas declaraciones, en un país nórdico donde había estado invitado, sobre la situación actual del sud de Italia).

"La disoccupazione è un lusso che non possiamo permetterci. La miseria dei nostri desoccupati ci costa molto piú dei capricci dei nostri miliardari. Tutto questo —dice Danilo Dolci— è un assurdo sprecare, sprecarsi, a caso." Dice Nehru en su libro "Descubrimiento de la India" que el hambre siempre ha existido en India, pero que recién ahora los indúes sabían que tenían hambre; y que debido a esto estaban en grado de comenzar la lucha contra el hambre. La encuestra a Palermo de Danilo Dolci, promoviendo el comienzo de una planificación "desde abajo" de la cual participan directamente los desocupados y los pobres, tiene por esto un valor creativo y liberador. (Del discurso de Carlo Levi en el Congreso).

La desocupación, la falta de trabajo por una mala organización y sus graves consecuencias, no son flagelos locales del sud de Italia, sino que nos toca también a nosotros como a la mayoría de los países del mundo. Una encuesta a las provincias argentinas, nos daría las bases sólidas para cono- la realidad de nuestra población, su forma de vida y de pensamiento y nos guiaría en la preparación de nuestros programas urbanísticos. Un gran tema para nuestros asistentes sociales.

Esta es la obra de Danilo Dolci. Con su libro "Inchiesta a Palermo" obtuvo el premio Lenín, cuyo valor es de un millón de pesos aproximadamente. Con esta suma Dolci estudia la posibilidad de llevar técnicos del norte de Italia a la zona de Partinico para que instruyan a los campesinos en la explotación racional de la tierra. Este era el problema que tenía entre manos cuando lo visité; un problema lleno de obstáculos para quien como él, lo encara solo; un problema sin obstáculos, si fuese el Estado el promotor.

Danilo Dolci está abriendo una nueva vía dentro del cuadro de la arquitectura: aquella humana, aquella destinada a sacudir la inercia social que nos oprime, para descubrir la realidad que oculta bajo su costra y para con ella construir, no sólo casas, sino una mejor condición de vida.

E. SCHAMESOHN
Roma, agosto 1958.

ESTUDIO (ambiente de inspiración) por Hormiga Negra



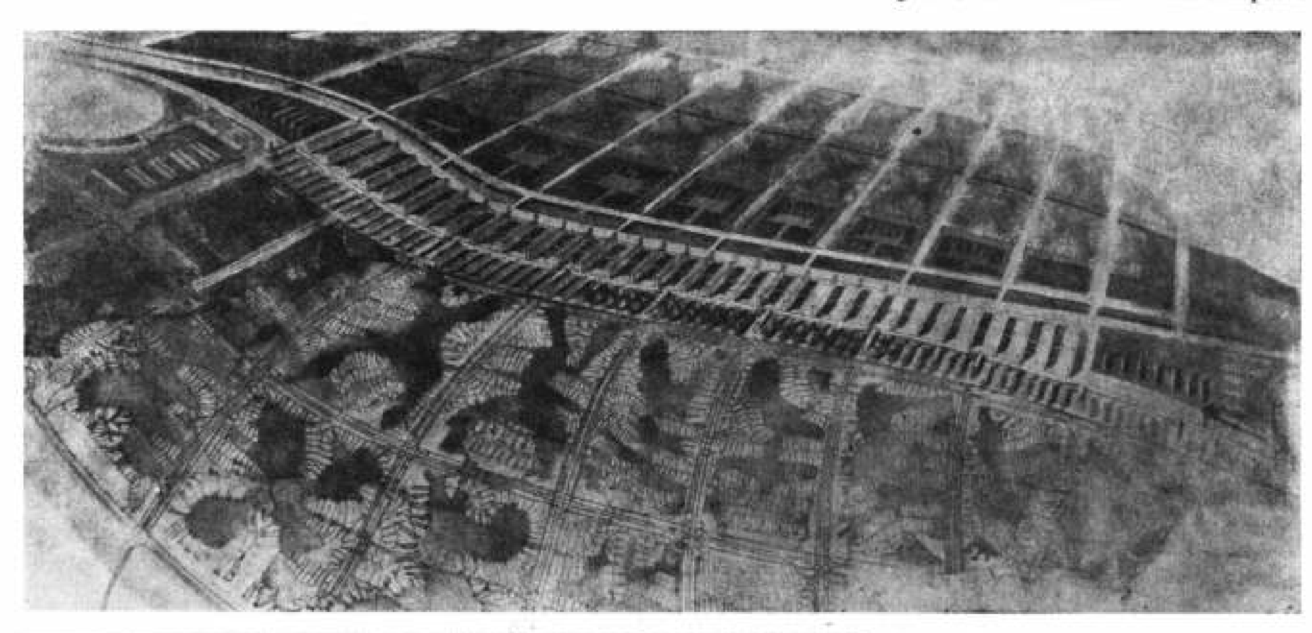
RUSH CITY REFORMED 1923/33

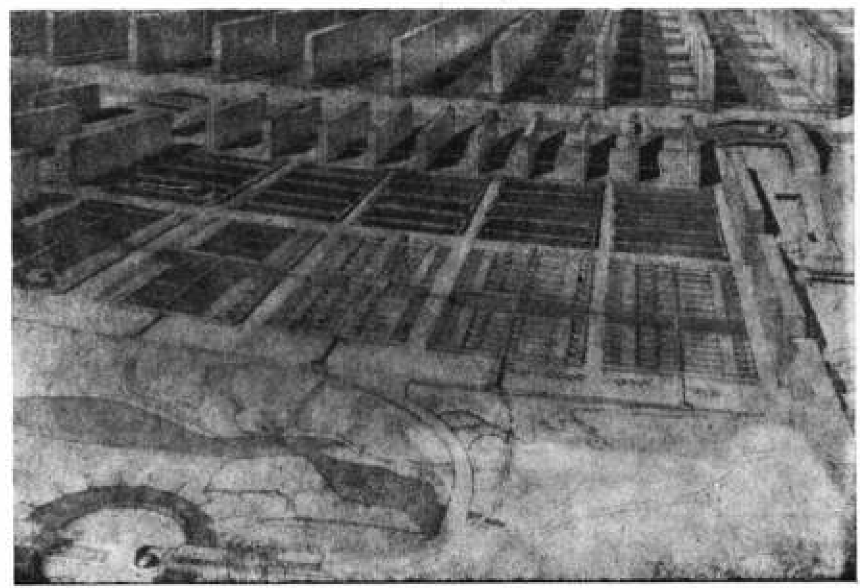
Las ideas urbanísticas de Richard Neutra expuestas tres decadas atras

Hace treinta años, Richard J. Neutra dedicó largos esfuerzos —desde 1923 hasta 1933— a desarrollar sus ideas, al comienzo no muy precisas, en torno a lo que debía ser el lugar en que viviera el hombre. Surgió así su "Rush City Reformed" (1) que, si nunca llegó a ser realidad, tampoco fué un esquema abstracto y deshumanizado. Tampoco fué una concepción rígida sino una forma de resolver problemas adoptando las formas de las realidades circunstanciales.

Neutra sabía que la de la vivienda, en comparación con otras industrias, era la que había tenido un desarrollo más irracional y un planeamiento más deficiente.

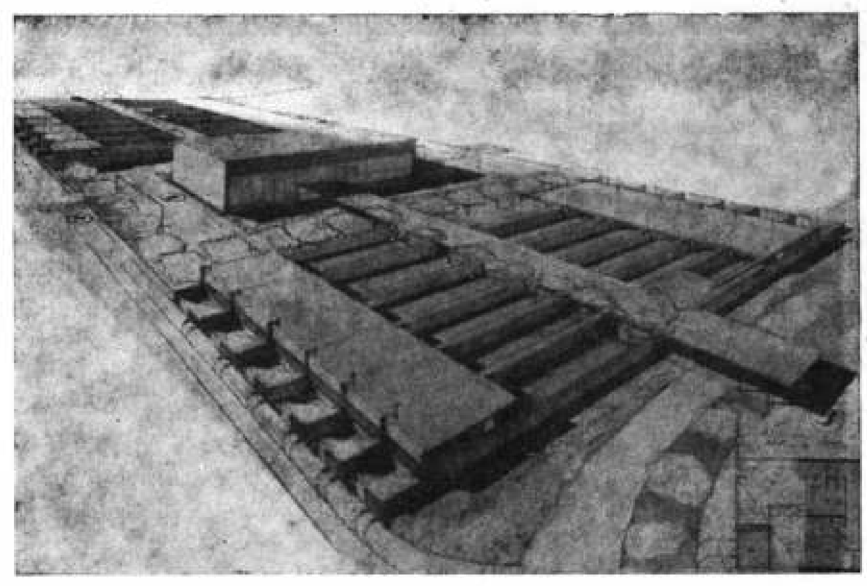
Varios elementos de valor fueron surgiendo de sus estudios. Al comparar



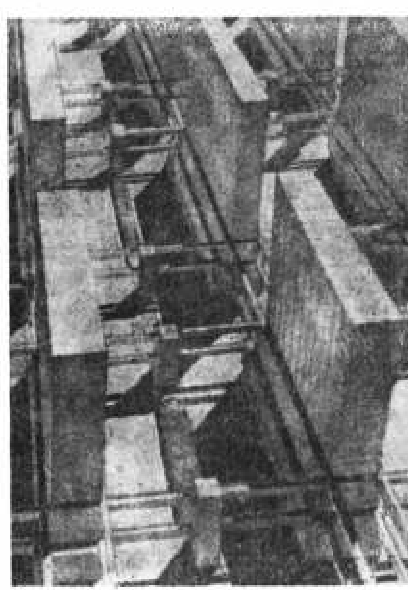


La ciudad en hilera facilitaba muchas cosas, especialmente aquellas funciones derivadas del transporte...

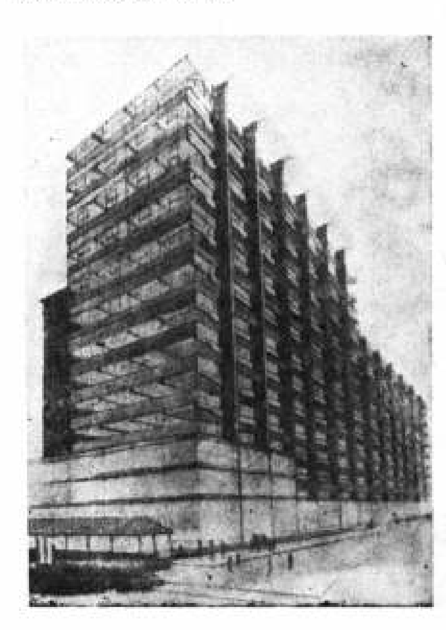
...y las zonas residenciales contarían con cruces elevados, con amplias áreas de estacionamiento y de entretenimiento. La famosa Ring-Plan School se ve en este diseño (6) pues para esta ciudad fué creada.



Dos centros de habitación tendrían su centro comunal compartido en una zona equidistante. Neutra estudió las plantas individuales de las viviendas.



Los peatones podrían transitar por niveles superiores por encima de las arterias de tránsito. Los negocios tendrían entrada y vidrieras hacia esas calzadas altas.



En lo arquitectónico, las estructuras debían estar a la vista y ya eran tan rígidas como las actuales obras del arquitecto vienés.

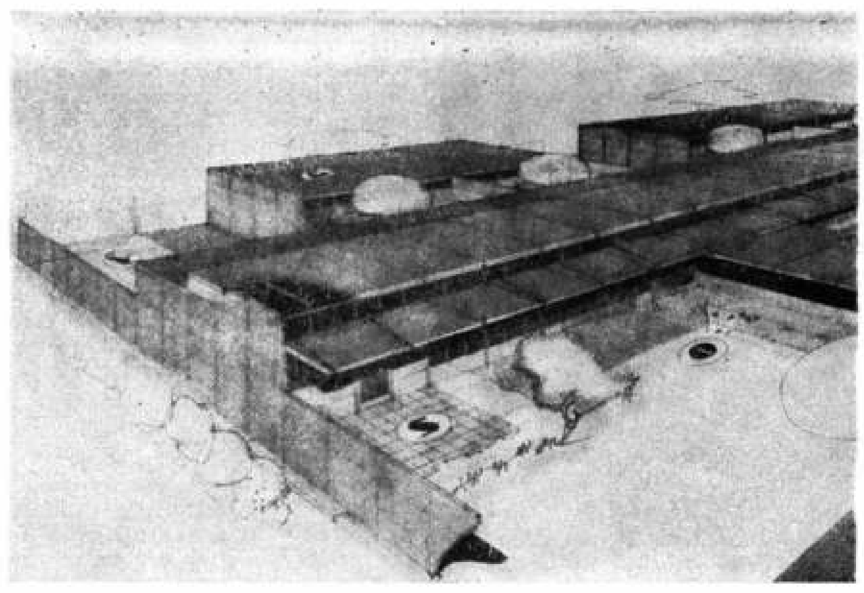
dos ciudades norteamericanas, una de estructura apretada, de tipo medieval y otra abierta, tipo población del Oeste, llegó a la conclusión de que cuanto menor era la densidad de población mayor era el problema de la congestión del tránsito en la "city". Pudo calcular que las deficiencias en el tránsito acarreaban a todo el país norteamericano una pérdida anual de dos a tres mil millones de dólares y propició que con mucho menos que eso se llevara a cabo una campaña educacional que pusiera al urbanismo y al planeamiento en la conciencia de los pueblos.

Una parte importante de ese programa educacional debía consistir en hacer comprender que las arterias de gran tránsito rodante no tenían por qué ser los focos de atracción comercial, la que podría imponerse con un sistema impositivo apropiado.

En "Rush City Reformed", las áreas industriales no debían competir con las zonas de residencia, obstruyéndolas y, además, debían presentar un aspecto de dignidad y de decoro que les permitiera dejar de ser las cenicientas —por entonces se propiciaba en el país del norte que los turistas no vieran las áreas industriales—. Ese estado de cosas era, para el joven urbanista, una expresión de la era paleotécnica, ya superada. Antes de que floreciera la revolución industrial, en las ciudades medievales se mostraba con orgullo las zonas donde el artesanado asombraba a los viajeros. La industria moderna no se presentaba —desde el punto de vista edilicio— como adaptada a su época. Las nuevas áreas industriales debían formar parte del plano de la ciudad hábilmente comunicadas con los lugares en que debían vivir los obreros. Además, el progreso en el diseño de las plantas industriales debía acompañarse por un paralelo progreso en los planeamientos urbanos.

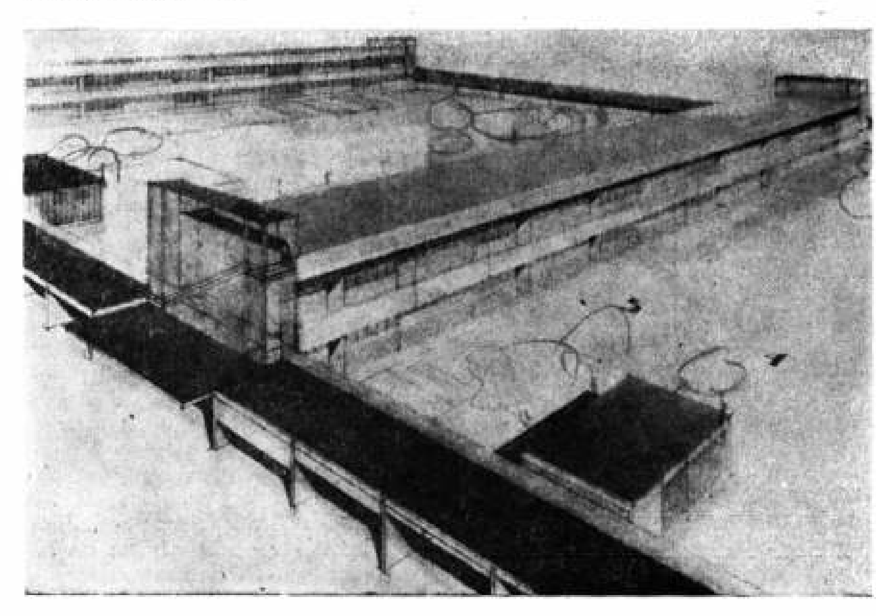
Las zonas de habitación se formarían con bloques y parque y con arterias de tránsito en disminución a medida que se alejaran del centro de la ciudad: artesias laterales y radiales; autopistas sin cruces que llevaran al centro de la ciudad.

Por entonces, Neutra hizo cálculos con estadísticas en mano y llegó a la conclusión de que a los habitantes había que agruparlos según sus características familiares. Surgían así cuatro categorías que debían agruparse en otros tantos tipos de unidad vecinal: 1) adultos que viven solos —el censo de los Estados Unidos los clasificaba entonces como de "familias de una sola persona", lo que hizo sonreír al joven austríaco—; 2) adultos sin hijos —porque aún no los tuvieron o



Los altos bloques de vivienda tendrían su contraparte en casas bajas y corridas en las que el parque llegaría hasta las ventanas.

Otras, estarían alineadas en bloques de dos plantas con grandes espacios abiertos entre ellos.



porque ya se "liberaron" de ellos—; 3) familias en crecimiento —en los primeros 10 años de matrimonio como promedio—; y 4) familias constituídas —con hijos adolescentes—. La separación facilitaría las cosas y evitaría que unos se molestaran con los otros por sus distintos hábitos de vida. Donde hubiera niños habría cantidad de jardines de infantes y de guarderías. Donde hubiera adolescentes habría toda clase de colegios. Todo en el lugar mismo donde cada sector viviera.

En la exposición de sus ideas de urbanista daba por sentado que en el futuro, un aumento considerable de la fabricación en serie de viviendas facilitaría las cosas.

Las áreas residenciales de los proyectos de Neutra hace más de 30 años, solían disponerse en cintas unidas por la autovía con grandes áreas verdes a su alrededor. Esto daba la ventaja de una única y óptima orientación con respecto al sol, la eliminación de todos los patios interiores, el acceso directo desde la ruta y el estacionamiento debajo de cada bloque —bloques elevados para dejar libre el suelo—.

El tránsito pesado debía viajar por caminos adyacentes.

En "Rush City Reformed" se prev que los niveles para el tránsito de los peatones y para la ubicación de los negocios estuvieran a la altura del segundo y del tercer piso. Debajo correrían libremente los automóviles.

Sus proyectos llegaron a abarcar una estación ideal de ferrocarril y un aeroparque que preveía el futuro de la aviación.

No había que detenerse porque el progreso modificase las cosas día a día. Si bien los cambios en los principios sociales, económicos y técnicos harían envejecer la ciudad nueva y si bien el urbanista no podía ser profeta, el planeamiento y la puesta en obra del orden cívico no debía detenerse quedando a la espera de variantes.

Fué en 1949 cuando Lewis Mumford escribió en "The New Yorker": "El "tipo de pensamiento que Richard "Neutra comenzó a emitir hace casi "una generación al visualizar su moderna Rush City Reformed, podría "ser retomado ahora; y, posiblemente, los debates públicos que suscitarían podrían atraer la atención y "despertar la imaginación de la más "joven generación de arquitectos y de "urbanistas."

Los pioneros son superados, pero nunca derrotados.

---

(1) La ciudad "ágil", sucesivamente reformada.


TORSTAHL 50
ECONOMIZA
50%
HIERRO
DARAY



MOLDEADOS DE FIBROCEMENTO
PARA CADA NECESIDAD
Y SON:
Económicos
Livianos
Inalterables
Inoxidables
Imputrescibles
Impermeables
Resistentes
Aislantes
No requieren gastos de conservación
Mejoran con el tiempo
Prácticamente eternos
Eternit
GARANTIA DE MAXIMA CALIDAD
ETERNIT ARGENTINA S. A.
Fabricantes de chapas, caños y moldeados



MANUAL DE LA MEDIANERIA URBANA y DE LAS LUCES y VISTAS EN ARGENTINA

por Jorge Víctor Rivarola, arq. Editado por Editorial Contémpora S.R.L. en 1958. 162 páginas en formato 13 por 18. Segunda edición.

El de Rivarola es un libro realizado con la intención de facilitar su uso en las tareas prácticas de quien se encuentre ante un problema de medianería o, mejor aún, ante un problema presentado por un muro divisorio entre dos propiedades de distintos dueños o, también, de un mismo dueño. Es propósito del autor dar a quien lo lea o lo consulte, la orientación hacia el verdadero significado del problema. Rivarola logra su objetivo al no entrar en la discusión de las diversas doctrinas desarrolladas en tratados especiales y generales de derecho. Con respecto a ellas se limita a advertir su existencia y a llamar la atención cuando hay disparidad de opiniones o contraposición de soluciones teóricas. Da las explicaciones aclaratorias necesarias para que el lector comprenda la esencia del problema y brinda ejemplos de interpretaciones jurisprudenciales debidas a tribunales de justicia de nuestro país, lo que acentúa su carácter práctico.

El libro contiene cerca de doscientos resúmenes de estos ejemplos de jurisprudencia con la indicación de dónde puede encontrarse cada planteo "in extenso".

Rivarola condensó en este manual la esencia de lo que su larga experiencia en la profesión y en la enseñanza le ha señalado y permitido observar acerca de las dificultades con que tropiezan, ante esta clase de problemas, aquellas personas que no están en continuo contacto con ellos. Buscó dar una noción de conjunto, confirmando y encuadrándose en esta frase de sus propias "advertencias" preliminares: "va dedicado a toda persona que, por cualquier razón, deba enfrentarse con una cuestión de medianería". Cabe agregar que también llega a quienes su problema se plantea con referencia a ventanas con vistas a la propiedad vecina y a las ubicadas directamente en el muro divisorio.

El texto ha sido hábilmente distribuído para facilitar el manejo del manual. La idea del autor fué la de ofrecer, en este campo, un manual de uso análogo al de los manuales de carácter técnico. Y lo ha logrado. Su preocupación en este sentido se transparenta en las instrucciones que da para su manejo. Para quienes conozcan la primera edición, nada de esto será novedad. Pero, en esta segunda edición se agregaron varios nuevos elementos. Cabe destacar un cuadro de "coordinación de artículos del Código Civil" que están vinculados con los temas del libro. También se agregaron unos cincuenta ejemplos de interpretaciones jurisprudenciales, con lo que su actualización es, indiscutiblemente, "a la fecha actual".





BRASIL, capital BRASILIA

por Osvaldo Orico, 1958, Río de Janeiro. Formato, 22 por 32, 260 páginas.

Un trabajo casi completo —que hacía mucha falta, pues hasta hace poco sólo hubo informaciones aisladas— fué el que realizó Osvaldo Orico al publicar su libro.

El trabajo —con un gran despliegue gráfico sobre una inmejorable impresión— presenta la historia de Brasilia hasta su estado actual o, por lo menos, hasta poco antes de haberse inaugurado el palacio "da Alvorada" y otras obras complementarias, en los últimos meses.

Se analizan las ideas que culminaron con el salto de Brasil. Se analizan las causas y se informa detalladamente sobre los atributos de la nueva región capital.

El capítulo dedicado al "plan piloto", de Costa, es completo; se analiza todo el plan que a Costa sólo costó unas 36 horas de trabajo y uno o dos lápices y gomas de borrar. Especialmente es útil esta publicación del plan urbanístico, pues sus referencias estuvieron dispersas en lucidas pero no completas publicaciones hasta hace poco (ver n. a. septiembre/58) en que el público argentino pudo conocer la idea fundamental en un desarrollo algo más coherente. Orico completa el mejor de los panoramas hasta ahora publicados en torno a ese plan urbanizador y lo hace con mayor autoridad y con elementos de primer agua.

Segunda etapa de la publicación es el análisis de "una revolución en arquitectura", donde aparece la figura de Niemeyer junto a la idea creadora de Lúcio Costa.

Publicaciones de C. I. N. V. A.

Proyecto de San Jerónimo, Colombia —una experiencia de educación en vivienda rural—. Bogotá, 1958.

Se detallan los planes previos de este trabajo en Antioquía, Colombia, los preparativos del campo elegido, las encuestas realizadas y se pasa a los capítulos dedicados directamente al informe sobre la experiencia recogida. Es un aporte más del C. I. N. V. A, a la creación de una conciencia popular tendiente a que los campesinos colaboren activamente en la creación de su propia vivienda con técnicas preestablecidas.

La Vereda de Chambimcal —estudio y acción en vivienda rural— editado por Ernesto E. Vautier y por Orlando Fals Borda, arquitecto y sociólogo, respectivamente. Bogotá, 1958.

Es la publicación sexta de la serie técnica del C.I.N.V.A. y responde a un trabajo de entrenamiento de becarios en materia de vivienda rural, realizado durante 1957. Al resumen detallado de las experiencias obtenidas se suma una sección técnica de indudable valor para quien quiera aplicar los conocimientos del grupo de estudiosos.

Vivienda y Servicio Social, por Helga Peralta.

Es un resumen de las conferencias dictadas por esta profesora del servicio social en vivienda. Son una valiosa contribución a la bibliografía sobre la materia en lengua española. Se estudia el planeamiento de unidades vecinales, la organización de la comunidad y el trabajo por grupos, entre otros temas de interés para el especialista.

La vivienda tropical húmeda, por Orlando Fals Borda, sociólogo, y Ernesto E. Vautier, arquitecto. Bogotá, 1958.

Es el quinto de los informes técnicos del C.I.N.V.A. Se estudia el problema de la vivienda en los climas tropicales húmedos, y aspectos determinados de experiencias ralizadas en zonas de ese tipo.

El factor humano en los programas de rehabilitación de tugurios, por M. Josephina R. Albano. Bogotá.

Se estudia el tugurio y sus habitantes, la comunidad donde se pretende construir el proyecto de vivienda popular, el planeamiento a ser realizado y la forma de llevar a cabo su ejecución. Todo en apretada síntesis.



EL ARTE PRIMITIVO

por Fernando Márquez Miranda. Editorial Columba, colección Esquemas, N° 38, Buenos Aires, 1958. 72 páginas, ilustrado.

Un nuevo volumen de la simpática y muy útil colección Esquemas, está dedicado al arte de los primeros hombres que poblaron Europa 40.000 años atrás, a las primeras manifestaciones artísticas rupestres. Es un compendio de lo más nuevo que se sabe en la materia siempre cambiante por nuevos hallazgos e interpretaciones. Márquez Miranda cumple así con su pedagógica misión de resumir lo mucho que él conoce y que —salvo raras excepciones— queda vedado al público no especializado que sólo puede informarse por parciales publicaciones periodísticas que se pierden con el tiempo.

El plan del pequeño volumen es bien completo y culmina con las esperadas comparaciones entre arte rupestre prehistórico y expresiones artísticas infantiles y de salvajes actuales. Si faltan explicaciones que el lector reclama al promediar el libro, es porque "sería un error creer " que simples analogías formales " de motivos, de temas, de ubi- " cación o de procedimiento, po- " drían *explicarnos* totalmente el " proceso mental de los artis- " tas, de quienes estamos sepa- " rados por tantos centenares de " siglos", según palabras del autor. Los estudios prehistóricos producen tanta decepción como son de apasionantes. Las interpretaciones que procuran vencer esa decepción se anulan con otras totalmente opuestas y tan autorizadas como aquéllas. Y, si bien el autor ha cumplido en mostrar ese juego de las interpretaciones de autores de fama, creemos que hay en el libro un exceso de citas, en nombres, de lugares. Pensamos que un "esquema" para una colección de gran valor didáctico no tendría que tener una tal abundancia de datos concretos que no ilustran sobre el fondo de la cuestión, y que el aspirante a erudito podría encontrar en una bibliografía adjunta —que está en el volumen y muy selecta—, dejando al lector corriente un texto más flúido. Al margen de esto, cabe destacar que el doctor Márquez Miranda conoce bien el valor didáctico de la sonrisa y escribe con gracia sobre temas que podrían haber resultado muy áridos.

El pequeño volumen es de valor para los aficionados y estudiosos de las artes prásticas quienes quedarán con la misma duda que manifiesta el autor: ¿hasta qué punto hemos progresado, salvo en lo que es ciencia y tecnicismo puros?

r. j. b.

C. I. N. V. A. . . .

La vivienda es más que un techo, por Beatrice G. Rosahn. Bogotá.

Es la primera edición en español de este trabajo preparado por la American University para la International Cooperation Administration, en Washington. La autora propicia que se tomen en cuenta los factores sociales como determinantes de la labor del arquitecto y analiza todas las etapas que se deben cumplir desde que se proyecta edificar una vivienda popular hasta que se administra con sus nuevos moradores dentro, pasando por la delicada fase de la selección de sus ocupantes.





casa SECA
casa SANA
casa
CERESITA
SOLO HAY UN HIDROFUGO
MARCA CERESITA



Multifas
bañera
ducha
5 en 1 lavapiés
bidet
baño infantil
Un artículo de Fábrica Argentina de Sanitarios
Informes y folletos: Perú 1067-34-7921/30-0911



VERMICULITA
VD
DORADA
S. R. L. Cap. $ 450.000.-
FABRICA
GUADALUPE 2566
LANUS
(Pcia. BUENOS AIRES)
pronta
entrega
VENTAS:
TALCAHUANO 395 OF. 4
T. E. 35 - 1649
BUENOS AIRES

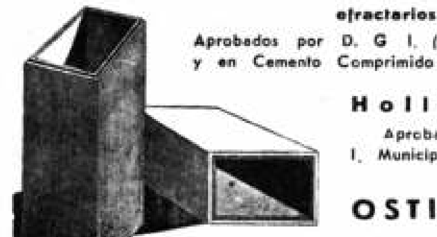


Siempre a la vanguardia *en la industria del Placard.*

BME. MITRE 1573
T. E. 45-0476 y 0678
BUENOS AIRES



CAÑOS PARA CONDUCTOS DE HUMO Y VENTILACION



efractarios

Aprobados por D. G. I. (M. de Guerra) y en Cemento Comprimido a alta Presión

Hollineros

Aprobados por la I. Municipal y O. S. N.

OSTI & Cía.

Fáb. y ofic.: Guamini 777 - CASEROS - F.C.N.S.M.
Escrits: J. T. Pizzurno 373 - T. E. 658-2622-R. MEJIA-F.C.D.F.S.

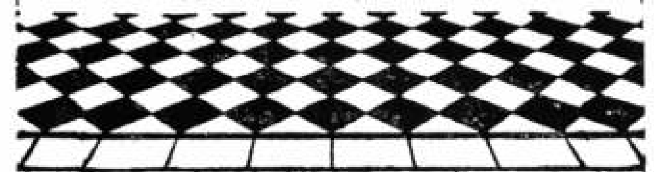
MOSAICOS

E. ALFREDO QUADRI

Fundada en el año 1874

Av. Angel Gallardo 160 (antes Chubut) - **T. E. 88-0301-2564**

(lindando con el Parque Centenario)



Sucesión de:

FRANCISCO CTIBOR

FABRICA DE LADRILLOS

Ringuet - F. C. N. G. ROCA - T. E. 890 - La Plata

ESCRITORIO

Av. de Mayo 878 - T. E. 34 Defensa 8580

LADRILLOS MACIZOS F. C.

Aprobados por la Dir. de las O. S. de la Nación

HUECOS PATENTADOS

para entrepisos, azoteas, chimeneas, bebederos, etc.



CASA FUNDADA
EN EL AÑO 1897

- **CORTINAS**
- **PERSIANAS**

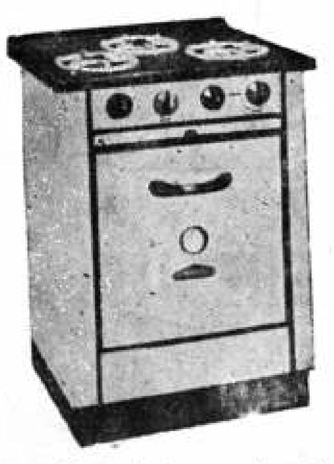
V. LABANDEIRA (H) & Cía

S. R. L. - CAP. $ 350.000

Administración y Fábrica: SANTO DOMINGO 3019/25 - T. E. 21 - 3413

"LLAMARADA"

UN ORGULLO DE LA INDUSTRIA NACIONAL

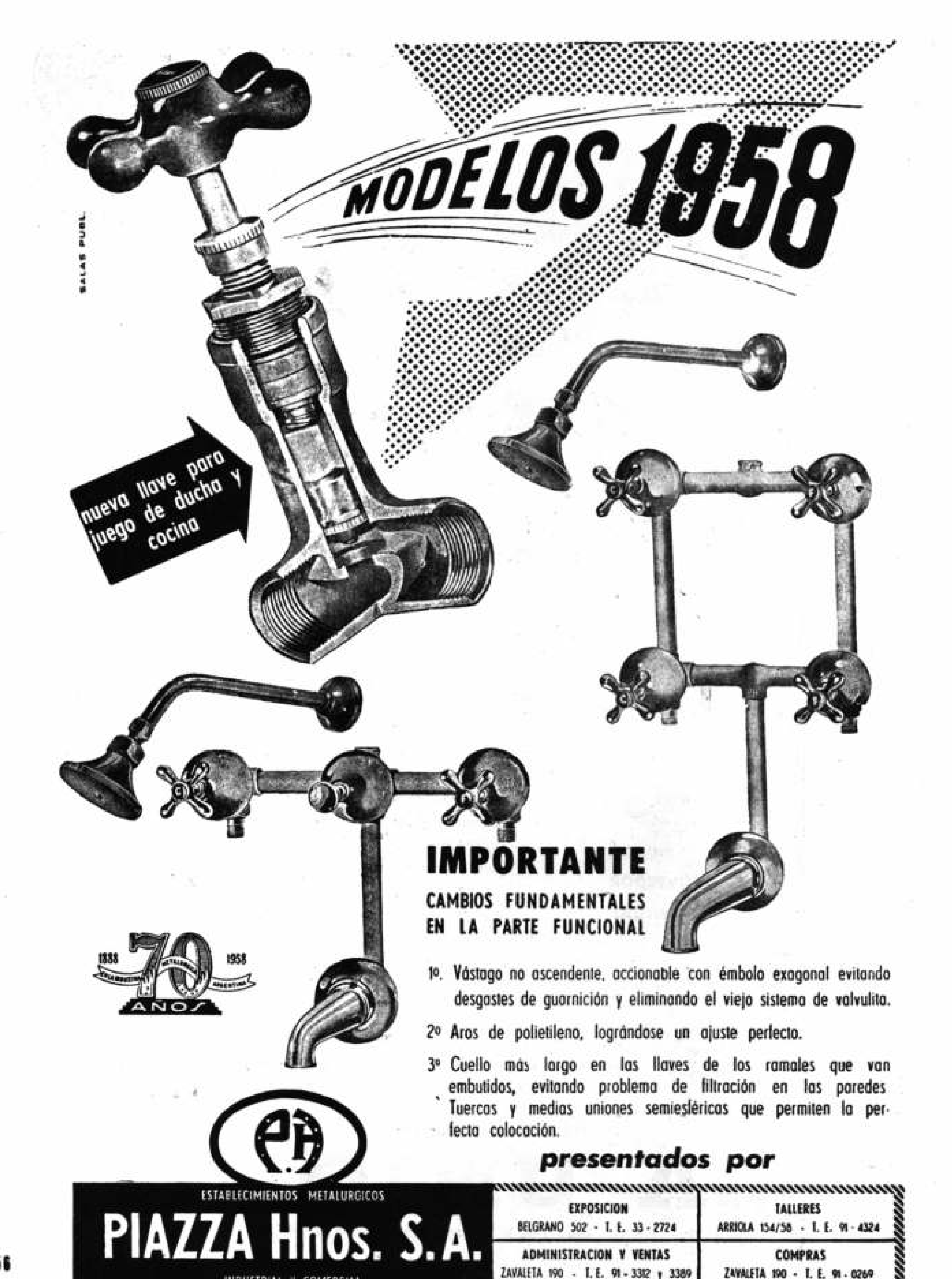


Seguras - Económicas - Rendidoras

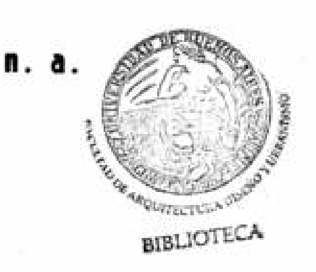
A GAS y GAS ENVASADO

FABRICANTE:

PEDRO FUNDUKLIAN
OLAYA 1042 BUENOS AIRES


SALAS PUBL.
MODELOS 1958
nueva llave para juego de ducha y cocina
1888 70 1958
AÑOS
IMPORTANTE
CAMBIOS FUNDAMENTALES
EN LA PARTE FUNCIONAL
1º. Vástago no ascendente, accionable con émbolo exagonal evitando desgastes de guarnición y eliminando el viejo sistema de valvulita.
2º Aros de polietileno, lográndose un ajuste perfecto.
3º Cuello más largo en las llaves de los ramales que van embutidos, evitando problema de filtración en las paredes. Tuercas y medias uniones semiesféricas que permiten la perfecta colocación.
PH

n. a.



indice general

1958

OBRAS

Obras - decoración

Obras - proyectos argentinos

ARTICULOS

Plástica

Urbanismo

Vivienda popular

Técnica

Correo Argentino Casa Central

FRANQUEO PAGADO CONCESION Nº 281

TARIFA REDUCIDA CONCESION Nº 1068

Impreso en Artes Gráficas Alfonso Ruiz — Gral. Urquiza 564